

حذار تلك النزعة !..

همت في الشهر الماضي بزيارة القاهرة للمشاركة في الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا .

وقد لقيت في عاصمة مصر العربية ، بعد انقطاع يقارب العام ، كثيرا من الاصدقاء والادباء الذين أحبهم وأحترمهم ، وكان على رأسهم ادباؤنا الكبار توفيق الحكيم ونجيب محفوظ ولويس عوض وزكي نجيب محمود وحسين فوزي الذين زرنهم في جريدة « الاهرام » برفقة صديقي الشاعر حبيب صادق امين سر اتحاد الكتاب اللبنانيين الذي حضر معي جلسات المكتب الدائم للكتاب الافريقيين الاسيويين .

وفي لقاء « الاهرام » حدثنا الاستاذ توفيق الحكيم عن ندوة هامة ستعقد قريبا كان الاستاذ محمد حسنين هيكل، قبل خروجه من « الاهرام » قد تبنى الدعوة اليها ، استجابة لرأي سجله توفيق الحكيم في الشهر الماضي ، واقترح فيه مشروعا أطلق عليه اسم « مشروع التعمير الحضاري » .

وشرح لنا الحكيم رأيه هذا بما نلخصه هنا :

لقد اعترفت اوروبا اخيرا بما للعرب من تأثير اقتصادي عليها ، لا سيما بعد حرب اكتوبر التي شهر فيها العرب ، الى جانب السلاح العسكري ، سلاح البترول . واوروبا تعامل العرب اليوم ، على هذا الصعيد ، معاملة الند للند ، بعد ان كانت تعاملهم ابدا معاملة السيد للعبد . ولكننا نشعر ان قصر هذه المعاملة على الميدان الاقتصادي فيه افتئات علينا كشعوب ذات ثروات حضارية كبيرة . فينبغي ان نعمل الان لحمل اوروبا على الاعتراف بتراثنا الحضاري هذا ، لا سيما ذلك الموروث من التاريخ القديم كالحضارة الفرعونية والحضارة الفينيقية وحضارة بلاد ما بين النهرين الخ ...

ثم التفت الاستاذ الحكيم الي يتساءل :

– لماذا نجد بعضكم في لبنان مثلا يتنكرون للحضارة الفينيقية وهي ذات أثر كبير في تاريخ لبنان ؟

فأجبته قائلا :

– لسنا من الذين يتنكرون لاي جزء من تاريخنا الحضاري . بل نحن نعتز بان حضارتنا هذه حصيلة عهود تاريخية مختلفة زادتها غنى وثراء . ولكن الذي ننكره ان تكون هناك نزعات تريد ان تسقط من تاريخنا الحضاري جزءا هاما هو التاريخ العربي ، ولا تعترف الا بالحضارة الفينيقية . وهذه نزعة أشبه بالنزعة الفرعونية لدى بعض المفكرين المصريين المعاصرين . فهم يريدون ان يبعثوا الحضارة الفرعونية ولا يعترفون بسواها . هؤلاء عندكم واولئك عندنا يمسخون التاريخ حين يسقطون منه العهد العربي ويزيفون الواقع الراهن الذي هو في المقام الاول واقع عربي ...

وهنا رأينا الدكتور حسين فوزي ينتفض ويقول بلهجة حماسة غريبة :

– هو مين اللي بيقول ان مصر عربية ؟ مصر دي مش ارض عربية ، دي مصر وبس ... واحنا ما نوافقش انو نمحي اسم مصر ونسميها الاقاليم الجنوبي زي ما حصل في الماضي ..

قلت له بهدوء :

– لقد تم ذلك في عهد الوحدة المصرية السورية حين اندمج البلدان في « الجمهورية العربية المتحدة » فتنازلت سوريا كذلك عن اسمها لتتخذ اسم « الاقليم الشمالي » . ولكن هل تعتقد أن « الاسم » هو كل مقومات الدولة ؟ وروح « الوحدة » وهي الارادة المشتركة ، اليست هي المقوم الاول للامة في مفهومها التاريخي والحضاري ؟

قال الدكتور حسين فوزي :

– عروبة مصر ليست أصيلة ، وانما هي مجرد رد فعل لقيام اسرائيل !

وتدخل الاستاذ لطفي الخولي الذي كان قد انضم الى المجتمعين ، فأدان الروح الاقليمية الضيقة التي يصدر عنها الدكتور حسين فوزي ، ثم قال لنا ان مجلة « الطليعة » التي يشرف على تحريرها ، وتصدر عن « الاهرام » ، ستدعو لعقد ندوة معاكسة لندوة « التعمير الحضاري » هذه .

واكتفيت أخيرا بان أقول معلقا :

– حرب تشرين التي سجلت نصرا لا شك فيه ، هل هي حرب مصرية ، ام حرب مصرية عربية ؟ وسلاح البترول الذي استخدمه العرب ، والذي يعترف الاستاذ توفيق الحكيم بأهميته الاقتصادية ، أليس هو سلاحا عربيا ؟ اوليست نظرية الدكتور فوزي هنا تصدر عن المنطلق نفسه الذي تصدر عنه النزعة الفرعونية حين تتغاضى عن الواقع الراهن والمستقبل المنشود لتعود الى الماضي الذي زال ، وان كنا نعتبره حلقة من حلقات تراثنا الحضاري ؟

هذا ما جرى في ذلك اللقاء القصير الذي اتيح لنا في مكتب الاستاذ توفيق الحكيم بجريدة « الاهرام » . وقد خرجت انا وحبيب صادق مذهولين لهذه « الردة » التي نشهدها في بعض اوساط المثقفين المصريين . ولكن عزاءنا ان هذه النزعة محصورة وضيقة ، وان أجيالا جديدة من مثقفي مصر تحمل نزعة مناقضة ، وتعمل بلا هوادة لتعميق العروبة في ارض الكنانة .

سهيل ادريس

قضايا الأدب والأدباء

فرنسوا باسيلي

نحو تخليد الظاهرة الحزيرانية :

دعوة لتقييم ادب ما بين الحربين

● **تعريف :**

أدب ما بين الحربين المقصود به هنا هــو ذلك النتاج الادبي ــ الفكري الذي ظهر في فترة السنوات الستة مـا بين هزيمة يونيو ٦٧ وصحوة اكتوبر ٧٣ ، والذي تفرد وتميز بسمات شديدة الحــدة والخصوصية وبالغة الاهمية ساهمت معـا في تشكيل ما يمكن تسميته « بالظاهرة الحزيرانية » .. انه باختصار « رد الفعل الادبي » لهزيمة ٦٧ الهائلة وللواقع الذي أنتجها . فاذا ما نظرنا الى حزيران باعتباره « فعلا » فادحـا عصف بالواقع العربي وبالانسان العربي ، فان « رد الفعل » الذي استغرق السنوات الست التالية للفعل ، والذي وقع على عدة مستويات ادبية وفكرية وفنية ، والذي تكونت حركته العامة من ايقاعين أساسيين ، همـا ايقاع الحزن وايقاع الغضب ــ النقد ، متنكرة في الاشكال الفنية الاساسية من مسرح وشعر وقصة ومقال ،رد الفعل الادبي هذا بمختلف أبعاده هو ما نسميه بالظاهرة الحزيرانية .

تبرير استخدامنا للكلمة « ظاهرة » في هذا المجال هو نفس تبرير استخدامها فــي المجال الفيزيائي العلمي ، حيث يستخدم المصطلح « ظاهرة طبيعية » لتمييز مجموعة من العناصر التي نجتمع تحتظروف خاصة منتجة حدثا متفردا ومميزا وخارجا عن المألوف والمعروف مـن القوانين الطبيعية السابقة ، مما يستدعي رصد الظاهرة ودراستهــا لاكتشاف اسرارها وقوانينها الخاصة ، وبذلك يمكن نقلها من منطقة العجب والدهشة الى منطقة المألوف والمفهوم جنبا الى جنب بقيــة المعارف الانسانية . والنتاج الحزيراني ، بهذا المفهوم ، « ظاهــرة » متفردة ومتميزة وخارجة عماسبقهامنالنتاج الادبي وستختلف بالضرورة أيضا عما سيعقبها من النتاج الادبي .

ــ لماذا تخليد الظاهرة الحزيرانية ؟

التخليد هنا ليس بمعنى ضمان استمرار وجود الظاهرة ، لكنه بمعني ادخالها في التراث لضمان استمرار الاستفادة فيها. انهمحاولة ــ ولنعد للفيزياء ــ نقل الظاهرة الادبية من منطقة الدهشة والسر الى الفة وطمانينة التراث . وهذا يتطلب رصد الظاهرة ودراستها وتحليلها وتقييمها توطئة لضم الجوهري منها الى مكنوز التراث ، والهدف مـن ذلك ليس مجرد اثراء التراث الادبي ــ الفكري بصفحة خاصة جديدة ولكن فوق ذلك واهم : ضمان الاستفادة المباشرة ــ فنيا وتاريخيا ــ من الظاهرة الحزيرانية واستخلاص ما بها من اتجاهات وأبعاد جوهريــة يمكن انتسهم في تشكيل المستقبل الادبي ــ الفكري في العالم العربي.

ان الهدف من اية دراسة ــ بصفة عامة ــ هوعدم السماحللتجربة او للظاهرة تحت الدراسة بالافلات دون تحويلها الى خبرة انسانيــة عامة.وفي مجال الدراسات العلميةالطبيعية لا يختلف احد على انالبحث العلمي هو أساس التقدم العامي . أما فـي المجال الادبي فــان دور الدراسة لايزال متنازعا عليه حيث يبدو ان الموهبة المتالقة هي أساس التطور الادبي وانه يمكنها الاكتفاء بنفسها دون حاجة الى الدراســة الادبية . قد يرجع هذا الفارق الى حضور المستوى الموضوعي الــذي تقع عليه الدراسة العلمية وغيابه فـي حالة الدراسة الادبية ، حيث تصبح الموضوعية استحالة بديهية في الاخيرة ما دام الادب فيالاساس تفاعلا شخصيا وتعبيرا شخصيا عن ذلك التفاعل . تظل الدراســة الادبية في وضع محرج تجاه شبهــة « الشخصيــة » المعلقة فوقها . وبسبب غياب المقياس الموضوعي المحايد الذي يمكن اخضاع العمــل الادبي تقع خارج هدفي من هذا المقال (١) . رغم هذا القصور فـي
الادبي تقع خارج هدفي من هذا المقال (١). رغم هذا القصور فـي
طبيعة الدراسة الادبية فلا شك أنها قد حققت تقدما كيفيا ضخما نحو محاولة الالتزام بالموضوعية والمنهجية والتطهر من « الشخصية »والعمل على استخدام أساليب نقدية متقدمة ومرهفة ، واستعارة أساليــب مستخدمة في دراسة علوم أخرى لتطبيقها ببراعة في المجال الادبي (٢) الرغبة في تحويل « الظاهرة الحزيرانية » اذن الى خبرة أدبية نضيف اضافة هامة الى التراث والى المستقبل ــ الادبي في وقت واحد هــي أساس الدعوة الى تقييم أدب ما بين الحربين . وتــوفــر الاساليب

---

(١) لمست هذه المشكلة لمسا سريعا في مقال سابق بعنوان «دراسة علميــة لمؤتمر أدبي » ــ الاداب ــ العددان الخامس والسادس (مايو ويونيو) ١٩٧٣

(٢) انظر استعارة خالدة سعيد للاسلوب الهندسي وتطبيقه فــي دراستها البارعة لقصيدة ادونيس « هذا هو اسمي »ــ«مواقف» العدد السابع ـوكذلك استخدام منير العكش للاسلوب الاحصائي في دراسته عن اللغة الشعرية بنفس العدد من « مواقف » . وأيضا استخدامي للاساليب العلمية والاحصائية في تقييم مؤتمر الادباءالعرب التاسع بتونسفي المقال المشار لهفي هذاالهامش.

النقدية المتقدمة لدى نقادنا الحديثين كاضافة هامة ومثرية لما يحظى به نقادنا الكبار من موهبة وخبرة وبصيرة نقدية هائلة ، تشجع بالتاكيد على المناداة بهذه الدعوة والتطلع الى امكانية تحقيقها . اننا لا نتحدث هنا عن رواية واحدة او ديوان شعر أو مجموعة قصصية ، ولا عن شاعر او كاتب كبير او شاب ، ولا عن ادب فلسطيني او مصري او سوري .. اننا نتحدث عن جميع هؤلاء ، عن النتاج الادبي والفكري الذي ظهر بالعربية في السنوات الحزيرانية الست وهو نتاج يلبس عدة أشكال فنية ، ينطلق من عدة بوتقات اقليمية مختلفة ، ويصدر عن شرائح وقطاعات متنوعة من منتجي الادب والفكر .. الحصاد هائل اذن والفعلة ، نسبيا ، قليلون . لكن ضخامة العمل لا يجب ان تقعدنا عن القيام به . ان العالم العربي مقبل ، أو يجب ان يكون مقبلا ، على « عصر نهضة » يشارك فيه الانسان العربي - بعد غيبة طويلة - في بناء عالم أفضل (ليس فقط على الارض ولكن ايضا على القمر وجوبيتر وعطارد ... الخ) ، وامام مسؤولية صنع هذه النهضة المقبلة ، لا يمكننا ان نملك رفاهية الاستغناء عن الدراسات والابحاث - الادبية والعلمية - في كافة مجالات النشاط الانساني . تصور أنه يمكننا الاكتفاء بما صدر من شعر وقصص ومسرح ورواية ، وما صاحب ذلك من الاعمال النقدية المتفرقة التي تركز على ذلك الديوان أو تلك القصة ، هو تصور خطر ان يحمل طبيعة الاستسهال ويشي بعدم الجدية التي تتنافض مع مسؤولية اشمال نهضة فكرية تواكب النهضة المادية التي يقبل ، او يجب ان يقبل ، عليها العالم العربي الان . ذلك لان وراء تلك الاعمال الادبية المتفردة مناخا واحدا هو مناخ حزيران ، يبقى علينا ان نكتشفه تماما ونعين دوره وأثره ، وهناك أسئلة فكرية وانسانية هامة تتعلق بالظاهرة الحزيرانية يبقى علينا محاولة الاجابة عليها .

وبعد ذلك التقديم والتبرير للفكرة التي يحملها هذا المقال ، فانني أشعر أنه يمكنني المغامرة بعرض بعض النقط والافتراضات ، واذا سمح لي بأن أستعير من عملي اليوم بعض التصورات الهندسية فانه يمكنني أن أقول ان هذه الافتراضات تمثل نقطا في الفراغ يمكن لو ربطنا بينها بخيوط ، ان تكون هيكلا بنائيا يصلح أساسا ، نظريا ، تقوم عليه عملية التقييم المقترحة . وتمنح هذه النقط الحرية لغيري بأن يصل بينها بخطوط مختلفة او بأن يتجاهل بعضها باعتبارها غير هامة أو باضافة نقط جديدة لتكوين قاعدة مختلفة كأساس نظري لعملية التقييم . وهذا ما اقصده بالضبط اذ انني لست متعصبا لافتراضاتي هذه ولست مرتبطا عاطفيا وأرحب بكل رغبة في تصحيحها او تغييرها أو الاضافة اليها .

- افتراض ١ :

تحتوي الدعوة الى تقييم الظاهرة الحزيرانية على افتراض ضمني بأن تلك الظاهرة قد اكتملت وتمت . اذ اننا لن نقدم على دراسة ظاهرة ما بكافة ابعادها لو كانت ماتزال في طور النمو والتغير لان هذا سيمنعنا من التوصل الى أية استنتاجات نهائية يمكن الوثوق بها . وتبرير افتراضي هذا هو انني اعتقد ان « الفعل » الواقعي قد اثبت قدرته الفائقة وسلطته الضخمة في التاثير على المناخ الادبي والفكري . وهذا بالضبط هو اساس ظهور الادب الحزيراني . وكما ابتدا ذلك الادب كرد فعل لحزيران ، فانه لا بد سينتهي كرد فعل لاكتوبر . ذلك لان اكتوبر كان نهاية حادة للفصل الحزيراني في التاريخ العربي . حيث تصبح وسمات ذلك الفصل لا محل لها بعد انتهائه . سمات اساسية كانت واضحة في الفصل الحزيراني ، مثل الحزن العميق واليأس والسخط والاحباط والغضب ، ستتبدد بلا شك بعد اكتوبر الذي منح املا وفتح افقا وامكانيات جديدة . بالطبع لن ينتهي الحزن والغضب من الادب العربي - ولا من اي ادب آخر - ولكنه عندئذ سيكون نابعا من نبع اخر غير حزيران وبالتالي لا يدخل في الظاهرة الحزيرانية . انتهاء واكتمال الفصل الحزيراني في الادب هو اذن افتراض اعتقد انه يمكننا الاتفاق عليه .

- افتراض ٢ :

هنالك دائما الفكرة المنطقية والتاريخية التي تقول بان اي ادب لا يمكن ان ينشأ فجأة من العدم . وان اي ادب ، مهما اختلف وتميز ، فهو امتداد طبيعي وشرعي للادب السابق له ، ونسل للتراث الادبي الذي ولد فيه . وعلى هذا فان الادب الحزيراني ليس الا امتدادا لادب ما قبل حزيران وتصبح محاولة فصل ذلك الاب المحدد بفترة زمنية ، هي السنوات الست ، محاولة تعسفية ، وربما سطحية لا تنظر الى الاعماق . فكيف لنا ان نواجه هذه الفكرة المعقولة ؟

اولا علينا ان نعترف ان بعض النتاج الحزيراني كان فعلا امتدادا طبيعيا لادب ما قبل حزيران . ربما كان اهم نموذج لهذا هو شعر المقاومة الفلسطينية . وبالتحديد انتاج محمود درويش وسميح القاسم الذي اراه تطورا شعريا طبيعيا كان سيحدث بحزيران او بغيره . وربما كان تفسير ذلك انهما كانا ملتصقين بالقضية التصاقا مصيريا منذ تفتحهما الشعري وقبل حزيران بزمن ولذلك لم تتغير طبيعة موقفهما الشعري بعد وقوع حزيران . ولمحمود درويش مقطوعة شعرية تحمل هذه الفكرة . شعر المقاومة الفلسطينية اذن لا يدخل ضمن اطار الظاهرة الحزيرانية بينما تدخل « هوامش على دفتر النكسة » مثلا اطار الظاهرة لانها قصيدة لم تكن لتكتب لولا حزيران . ولانها نابعة منه مباشرة .

بعد هذا الاعتراف الاولي بانطباق فكرة الاستمرارية والتواصل في الادب على بعض الانجازات الادبية التي وجدت في فترة ما بين الحربين ، فان هذا يمنعنا من التاكيد على ان الجزء الاغلب من الانتاج الادبي في تلك الفترة كان انتاجا حزيرانيا . وبذلك المعنى فقد كان انعراجا خاصا في خط التطور الطبيعي للادب العربي الحديث . ظهر - الى حد بعيد - فجاة ، ربما بنفس الدرجة التي وقع بها حزيران فجأة . وتميز بخصائص وقسمات ناتجة عن حزيران وحائمة حوله في دوران خاضع لقوة جاذبيته الباهظة . وعلى هذا فانه يمكن ان نقول - في افتراض ٢ - ان الظاهرة الحزيرانية بدات فعلا بحزيران .

- افتراض ٣ :

بعد الانتهاء في الافتراضين ١ و٢ من رسم حدود الظاهرة الحزيرانية وتبرير تلك الحدود والدفاع عنها ، نتجه في الافتراض الثالث الى طبيعة الظاهرة نفسها . وهنا نستطيع ان نزعم ان الظاهرة الحزيرانية لم تكن ذات طبيعة واحدة وانما كانت لها طبيعتان متلازمتان ، الاولى هي الحزن والثانية هي الغضب . ويكاد ان ينقسم النتاج الادبي في تلك الفترة الى هذين القسمين دون ان يتبقى بعد ذلك اي فائض من القسمة . اي ان الحزن - (وادخل تحته اليأس والاحباط والفكاهة السوداء والعبث الوجودي) - والغضب - (وادخل تحته ايضا ، وربما اساسا ، النقد) ، كانا هما العطاء الاساسي للظاهرة الحزيرانية .

- افتراض ٤ :

اننا في فحصنا للنتاج الحزيراني باشكاله الفنية المختلفة ، قد نستطيع التطرق الى تساؤل فني هام يقع في قلب قضية العلاقة بين الشكل والمضمون في العمل الادبي . وذلك السؤال هو : هل هنالك اشكال فنية معينة اكثر استعدادا من غيرها لمضامين معينة ؟ وبصورة اخرى .. هل اختلف الشعر عن القصة القصيرة مثلا في نصيب كل منهما من الحزن ومن الغضب ؟ هل مال النتاج الشعري ، مثلا ، اكثر نحو الحزن ، بينما مال النتاج المسرحي اكثر نحو الغضب ؟ واذا كان هذا قد حدث - وهذا يمكن تحقيقه باجراء عمليات احصائية بسيطة - فلماذا حدث ؟ هل الشكل الشعري وطبيعته الغنائية تجعله مناسبا لطبيعة الحزن والشجن ؟ وهل الشكل

المسرحي ، بامكانياته الواقعيـة المتحركة الصاخبة ، اكثـر تقبـلا واستعدادا هيكليا وغريزيا لمضمون الغضب والنقد ؟

محاولة اجابة هذه التساؤلات التكنيكية، من خـــلال الحصاد الحزيراني المتوفـر باشكاله الفنيـة ومضامينه المختلفة ، لا شـــك سيساهم في تعميق فهمنـا للعلاقات الداخليـة وللقوانين البنائيـة فـي العمـل الادبـي .

ـ افتراض ٥ :

محتميا في حقيقة ان ملاحظاتي هذه هي ((افتراضات)) اقدمها للبحث والدراسة ، وفي تقريري بانه لا تربطني بافتراضاتي هذه ايـة علاقـة عاطفيـةخاصة ، انطلق من ذلك مطمئنـا نحـو التوغل اكثـر فـي ميـدان المجازفة ،فاغامر بتقديم الافتراض التالي :

ان توزيع طبيعتي الحزن والغضب في النتاج الحزيراني لم يكـن فقط توزيعـا فنيا ،على اشكال فنيـة مختلفـة تفاوتت في امتصاصها لكل مـن المضمونيـن الحزيرانيين (افتراض ٤) ، ولكنه كـان ايضـا توزيعـا جغرافيا ، تفاوتت فيه العواصم العربيـــــة المنتجة للادب (القاهرة وبيروت وبغداد اساسا) في ميلهـا الى كل من الحزن او الغضب . فاذا اخذنـا الشعـر الحزيراني في مصر ، نجـده شعـرا مفعما بالحزن بالدرجةالاولى.بينما يمكن انتقول انالشعر الذيظهر في لبنان والعراق ، كان بالدرجةالاولىشعرا غاضبا.هذا ليسمعناه انـه لم يكـن شعـرا حزينـا ايضا ، ذلك لان الحزن هـو الدرجة الاولى من الانفعال والتي تؤدي الى الدرجـة التاليـة لهـا وهـي الغضب . ما ازعمه هو ان الشعر في مصر وقف ، في معظمه ، ـ ويجب ان تتذكر انني اتحدث عـن ((القاعدة)) واعيـا ان لهـا دائما ((شـواذ)) ـ عند الدرجة الاولـى من الانفعالوهي الحزن . السمـة الغالبة على شعـر مصر مـا بيـن الحربيـن هي الحزن . لا نجـد لدى الشعراء المصريين ذلك الغضب المتالق ولا القسوة على النفس ولا الرفض الفلسفــي الشامل الذي نجده مثلا في القصيدة الرهيبة ((هذا هـو اسمي)) لادونيس .

هذه الظاهرة في الحقيقـة ربمـا تكـون ابعـد من حزيـران واشمل من الشعر في مصر . ذلك لان الادب المصري عامة ادب يعرف الحزن لكنه يجهل الغضب . وبالتالي كـان رد الفعل لحزيران شحنة جديدة من الحزن ولا غضب . وفي نفس الوقت فـان الرومانسيةالمصرية التي تسـود الشعـر والقصص القصيرة ـ عـدا بعض الاستثناءات ـ كانت ومـا تزال عاجزة عـن الشعـور بالـغضب وبالتالي عاجزة عـن افـرازه فنيـا .

يمكن اذن ان تتجه بعض الدراسات المهتمة بالظاهرة الحزيرانية الى هذا الاتجاه الذي يقترحه الافتراض الخامس . محاولة اثبات،او دحض ، الادعاء بـان الاختلاف الجغرافي ـ الاجتماعي ـ السياسي ـ بيـن العواصم العربية وادبائها ، ادى الى اختلاف في مضمونالاعمال الادبيـة المطروحـة ، وفي موقف كل منهـا من الطبيعتيـن الاساسيتين للظاهـرة الحزيرانيـة ، الحزن والغضب .

ـ افتراض ٦ :

ان الظاهرة الحزيرانية حققت عدة آثار هامة وكانت لهـا نتائـج فعالـة ساهمت ، بجانب العوامل الاخرى السياسية والاجتماعية ـ في التغلب على حزيـران وتخطيه وتجاوزه .وهذا ، في رأيي ، هو اخطر الافتراضات ، فلنضعه الان في صورة تساؤل :

● هل كان للنتاج الادبي والفكري الحزيراني اثر ايجابي ساعد على تجاوز حزيران والوصول الى اكتوبر ؟ ربمـا يحسن بنا الاعتراف بانتمـاء هذا التساؤل الى القضيـة الاشمل التي تتعلق بدور الادب في المجتمع وبقدرة الادب على التاثيـر في الواقع .

الاجابة على هذا التساؤل ، فيمـا يتعلق بالنتاج الادبي مـــن شعـر وقصـة ومسرح ، اصعب من ان نحصل عليهـا بدون دراسـة متعمقـة لذلك النتاج الادبي يمكننا بعدهـا معرفـة مدى مساهمة الادب الحزيراني في تجاوز حزيران . وهذه مهمـة نقادنا الابطال وهي ليست بالمهمـة السهلـة .

اما بالنسبة للنتاج الفكري الحزيراني واثره في تجاوز حزيـران والوصول الى اكتوبر فـانالاجابة تبدو اسهل منهـا فيمـا يتعلـــق بدور الادب . ذلك لان الفكـر العربي قـام في خـلال السنـــوات الحزيرانيـة الست بحركة نقد للذات وتحديق في عيوب النفس وفي التشوهات العربيـة لا يكـاد ان يكـون لهـا مثيل في تاريخ الفكـر العربي . لم يحدث قبل حزيران ان وقف العقل العربـي محدقـا في نفسه بمثل هذه القسوة والحدة رافضا عاهاته الخاصة متسائلا عـن الخلاص في حرارة والم وغضب (٣) . انني هنـا افترض ان حركـة نقـد الذات هذه اثـرت تاثيـرا ايجابيا ، سواء مباشرا او غير مباشر، في تغيير كثيـر من الاساليب الفكرية التي كانت سائدة قبلحزيران. انني لا اقصد هذه الحركـة على النتاج النقدي والفكري فقط وانمـا اضم لهـا عدة ظواهـر اخرى مصاحبة مثل ظهور مجلات فكرية جديدة جادة في العالم العربي ، واهمها مجلة ((مواقف)) ، ومثل التطــور الهام في موقف مجلة ((الاداب)) وتحركهـا نحـو موقع متقدم وقيادي في معركـة حريـة الفكـر العربي . ومثل ((بيـان الادباء)) الـذي وقع عليه عدد من ادباء مصر وعلى رأسهم توفيق الحكيم مطالبيـــــن اساسـا بحريـة الكاتب . ثم ظهور مجـلات وجرائد عربية خـارج الوطـن العربي ، واهمهـا جريدة ((مصر)) التي تصدر في نيويـورك ونشرة ((الوطن)) التي تصدر في بنسلفانيا ، واهتمامهمـا المشتـرك بقضيـة الحريـة العربيـة ـ فكريـا وسياسيا ـ كل هـذه شكلت معا تلـك الحركـة الفكرية الناقدة التي ازعم انهـا ساعدت على تجاوز حزيران فكريـا وحضاريا . ويبقى على الابحـاث المتعمقة اثبات ، او دحض ، افتراضـي هـذا .

✶✶✶

هذه الافتراضات الستة تشكل معـا اساسا يمكـن ان تقوم عليـه عمليـة تقييم الظاهرة الحزيرانيـة بكافـة ابعادها . يبقـى البـاب مفتوحا لمزيـد من الاجتهادات في هذه المرحلة الاوليـة ويمكن لمن هم اكثـر مني معرفة بالنتاج الحزيراني اضافـة عدة افتراضات اخـرى او تصحيـح افتراضاتـي الستة هذه . ان همي الاول ليس هـو ان اكـون مصيبـا في افتراضاتي هذه وانمـا ان تساهم هذهالافتراضات في اشعال الاهتمـام بعمليـة التقييم والدراسة الجادة الشاملة للنتـاج الادبـي والفكري فيمـا بيـن الحربيـن وفي الدور الذي لعبه ذلـك النتاج . انني اعرف ان دعوتي هذه طموحـة لكنني اشعر انهـــا واجبة وانها ، رغم صعوبتها ، ممكنـة ومفعمة بالثمار .

نيويورك

(٣) اعرض نموذجا واحدا يشذ شذوذا فذا عـن هذا التصريـح وذلك هـو نتاج الكاتب المصادر والمحاصر عبدالله القصيمي . ذلك لان القصيمي وقف محدقـا في الانسان العربيوالعقل العربي طويـلا قبل حزيران . اعماله الصادرة قبل حزيران ، مثلهـا مثل تلـك الصادرة بعده ، تحمل عنفـا نقديا لا مثيل له في العربيـة ضد المستويـات العقليـة ، والانسانية عمومـا ، التي يتحرك عليهـا الانسان العربي.

سميح القاسم

هواجس في حرب حتمية التاريخ

رمضـــان كريـــم

مال ميزان الدم الباهظ .. مال
واستردّت روحها امي ،
ولم يجبن أبي
عن ولوج الحزن والداء العضـــال
ومن الغربة في اغوارهم عاد الرجال ..

يا جياد الموت ، مدّي الاجنحه
يا جياد الموت ،
مدي عنق الآتي ،
وطيـــري
من غمـــار المذبحه
عبر قطبين ترابيين ، من نار ونور

مال ميزان الدم الباهظ .. مال
وأنا في شرك الموت ،
قصيا لا ازال
مجهدا في بطن هذا الحوت مطواتي وظفري
فتمهل يا بلال
دع أذان الفجر
حتى يسجد الليل على موطىء فجري
ويشجّ الحقد والفولاذ
عن وجهي
وعن جبل الشيخ
وظهـــري
والقنال ..

لا تؤذّن يا بـــلال
لا تؤذّن ، بعد فالحرب سجال !

لجبيني ضفروا شوك الخطيئه
وصموا جرحي بحمى الذلّ
وامتدوا مع الاسطورة المستورده
قتلوني .. وتمرّدت على الموت
تمرّدت على عجز الخلايا المقعده
لا تلوميني اذن
لو تقمصت الصلّاف المرده
لا تلوميني
اذا صارت شراييني أراغيلي
وموتي مستحيلي
انا اعلنت المشيئه
وستأنين على سرّة مولود وأهداب قتيل
وستأتين ، لاني شئت ان تأتي
واعلنت المشيئه
يتها الشمس البطيئه !

١٧/١٠/ ٧٣

كيف أعطي ثمار موتي

« الى فدوى طوقـان »

في ثوان ضئيلة .. في ثوان
شق حوريس عتمة الماء والريح
وشج الثلوج بالنيران
رمضان الكريم ..
يا رمضانــي !

في ثـــوان
وزعزعت سعفات النخل
أبد تضرجت بدمائـــي
من زمان تقدست بدمائي
من زمان .. تطهرت بدمائي
من زمان ميدد في الزمان !

هيه يا طلع حسرتي وهـــواني
كيف أعطي ثمار موتي لاهلي
كيف أعطي ،
ولم اعمد جبيني وذراعي ،
في لفحة الغفران ؟!

١٨/ ١٠/ ٧٣

تعنيــــم

في صخرة الجرانيت الليلية الهائلة
حفروا مدينة .. وأسموها « حيفا »
وفي جوف صخرتهــا
ترتعد حيفا كيوناتان
وتمارس رعبها كالعادة السريه
الضوء الوحيد السانح
هو البرق الذي تشعله في كهوف الضمير
صفارة الانذار الوحشيه
غير أن حيفا لا ترى حقيقتها تحت سيف الضوء
لانهــا مشغولة البال
على ابنائها غير الواضحين
في مكــان مــا
من ارض لا تطيق احذية المحتلين
(جهاز التلفزيون القلق
يتوهج بضوء حــاد
من شريط الدعاية لبيبسي كولا)
تصرخ دورية الدفاع المدني :
ـ أنتم . فوق . في الدور الثالث
أطفئوا النور .. والا !
تصرخ في الغرفة المكتظة بالانفاس
طفلة أعرف والديهــا
وتنتحب أمها في ضوء سجائري المتوتر
بينما صديقي شلومو يطلق عليّ النار
في سيناء والجولان
وأنا أختفي في منزله الآمن
لان الشرطة تحفظ عنواني
عن ظهر قلب !
ـ أنتم . هناك . عودوا الى بيوتكم !

١٩/ ١٠/ ٧٣

قليــــلا !

لانهــا أمارة بالسوء
تستقطب القاتل والسارق والزاني والشائه والموبوء
تشهد بالزور على المغبون والموجوء
وتنهر السائل
وتقهر اليتيــم
وتشتري بذهب العجل
ـ من العجل ـ
صكوك الصفح والغفران
وتفسد الوضوء
وتهزم الانسان في الانسان
لانها أمارة بالسوء
لانهــا ..
في غفلة الزمــان !
يا عاشق العشاق
يا ملك الملوك
وفارس الفرسان
يا واهب الصناعة الثقيله
والبورصــه
والعلم والسلاح والبنوك
هبني قليلا من غد أمان !

١٩/ ١٠/ ٧٣

القاتلــة

وعلى رسلها جهت الحزن والخوف والمعصيه
وعلى رسلها أحتلبت أدمع الكون
واحتقنت بالجزى
عندها أهمل الكون أطفاله كلهم
عندها شحبت وانحنت جبهات الحواس
جميع الحواس ..
يذكر الكون ان التي سحقت قلبه
قتلت مرة .
قتلت مرة (في دمي وفمي حزنها)
وعلى رسلها قتلتني مرارا
ضج نحري على سيفهــا
غرغرات الدم انتفضت في زنازينها
صار صوتي على النار نارا
وعلى رسلها قتلت من أحب
قتلت من أحب
قتلتها مرارا ..
أيها العالم اختلج اليوم رعبا على شوك اسلاكها
أيها العالم انزف دما بعد ناردينتي
آخ ناردينتي
من يعيد مداري الى بعض افلاكها
آخ ناردينة الميت ، الميته !

٢٠/ ١٠/ ٧٣

شهــوة اليقــين

على صهوات الجياد يعودون من صيدهم مرهقين
تلوذ الصقور بأكتافهم
ويميس الحداة بأهزوجة نزّ ايقاعها من ركام السنين
وبينا تغير القواذف ، بينا تشجّ المدافع مئذنة
ـ فيثور اليتامى على يتمهم ـ
يستريح الرسول الامين
وفي كبرياء النبوة يحصي خطايا الخطاة
ويأسى على منكر المنكرين ..
هو الزمن احتقنت بالعذاب شرايينه
احتقنت بالعذاب
فماذا عليه اذا ملكت روحه
شهوة لليقين ؟!

٢٢/ ١٠/ ٧٣

عن جريدة « الاتحاد » بحيفا

توفيق زياد

الباشوات والبكوات والحمير

ـ ١ ـ

جمع السلطان مجلسه ، ثم قال مخاطبا :
« بودي ان اعرف من يعرف كم عدد الباشوات والبكوات في بلادنا ! » ..

والحق يقال ان السلطان فاجأ وزراءه بهذا السؤال غير المتوقع. راحوا كلهم ينظرون الواحد في الاخر باستغراب وصمت وواصل السلطان كلامه :

ـ « لا احد يعرف .. هه ؟؟ ولا احد يعرف من يعرف ؟؟ »

وعندما لم يتلق للمرة الثانية جوابا على سؤاله زفر زفرة طويلة، ومسح لحيته الحمراء من الحناء وقال :

ـ هذا امر يحيرني منذ مدة . كيفما تحركت في القصورومختلف الوزارات والاماكن ، وكيفما تنقلت في نواحي السلطنة ، التقي بعدد لا يحصى من حملة الالقاب . اسأل فيقولون لي هذا فلان باشا او فلان بك . اسأل : لماذا ؟! فيقولون ، هذا باشا لانه عمل كذا ، وذاك بك لانه عمل كذا وهذا كذا لانه كذا ، وذاك كذا لانه اهدانا موسع عشر قرى ، وذاك لانهقضى على عدو لنا ، وهذا لاننا تزوجنا ابنته وذاك لان ابنته تزوجتنا .. وهكذا » .

وتشجع وزيره الاول :

ـ هذا كله من نعمك يا مولاي..

ـ حسنا ..حسنا..منعمنا وافضالنا ، وليس لنا اعتراض. ولكني اريد فقط ان اعرف عددهم .. فقط .. عددهم . نحن عندنا قيودات بهذا ، اليس كذلك ؟؟
ـ نعم يا مولاي .

ـ فلتأمر كتابك اذن ، ان يفحصوا قيوداتهم . ولتحضر لي عددهم وقائمة بهم .
ـ وانفض مجلس السلطان وانعقد من جديد بعد اسبوع . وتكلم الوزير الاول . قال :
ـ فتشنا في كل القيوداتيامولاي. ولكن عدد المسجلين فيها من اصحاب الالقاب قليل . كذلك اتضح ان القيودات عتيقة الى ما قبل عدة سنوات . وكل الذين انعمت عليهم في السنوات الاخيرة بهذه الالقاب السنية لم تدخل اسماؤهم في القيودات .
ـ « وكيف . .؟؟ » . قال السلطانوهو يطوي عنقه ، ويرفع حاجبيه مستغربا ..
ـ سألتهم عن السبب يامولاي، فقالوا ان مولانا كانينعمعلى رعاياه المخلصين والمتنفذين بتلك الالقاب فيسرعة شديدة .اقصد بكثرة وكيفما اتفق لدرجة انهم لم يستطيعوا ان يجدوا الوقت الكافي ليلحقوا به ، ويدخلوا اسماء المنعم عليهمفي قيوداتهم ..
وصمت الوزير الاول عندما رأى حضرة السلطان يتنحنح وغير جلسته في كرسيه ، ثم واصل كلامه :
ـ وهكذا يا مولاي توقف الكتاب عنتسجيل انعامات مولانا المنهالة بلا حساب ، لانهم يئسوا من امكانية ذلك ..

وساد صمت طويل في المجلس قطعه صوت الوزير :

ـ اجل يا مولانا . ونحن لا نستطيعاننقدم مثل تلك اللائحة من الذاكرة .

ومن جديد ساد صمت طويل فيالمجلس لم يقطعه غير صوت مولانا المستغرق في التفكير ..

« الرأي رأي مولانا » ـ قال الوزير الاول وهو يقف امامولانا، منتظرا حركة من شفتيه؟ .

وانفض مجلس السلطان ذلك اليوم من غير ان يهتدي هو او اي احد من مجلسه الفطن ، الى طريقة يمكن بها معرفة عدد الباشوات والبكوات في السلطنة العامرة .

ـ ٢ ـ

واحتاج الامر الى اسبوع كامل من حك الدماغ ،حتى اهتدى السلطان الفطين الى طريقة لا تخيب . ارسل يجمع مجلسه وبعد ان التأم ، ابلغهم :
ـ لقد اهتديت الى طريقة نحصل بواسطتها على ادق حساب ، حتى اخر باشا واخر بك ..
وهتف الوزراء بصوت واحد . كل واحد منهم رفع صوته بمقدار اهمية وزارته :
ـ هيه .. سلمت راسك يا مولانا .. كيف ؟؟
ـ ان نعين يوما ندعو فيه جميع الباشوات والبكوات في السلطنة الى الحضور الى عاصمة ملكنا ، ونقف نحن على شرفة

قصرنا ، ثم يبدأ موكب الباشوات البكوات في المرر من امام شرفة القصر .وهكذا نعدهم » .

قال السلطان ذلك وهو يفرك كفيه سرورا ويتطلع في عيون وزرائه مستكشفا اثر ذكائه فيهم .

والحق يقال انه ما كان بامكان رأس غير سلطاني ان تنبت فيه مثل هذه الفكرة . وكان اثر ذلك علىوزرائه كبيرا حتى ندت عنهم اهات الدهشة والاعجاب .

ولكن السلطان فرك يديه ثانية واردف :

ـ نامر الباشوات ان يأتوا على ظهور البغال والبكوات على ظهور الحمير . في البداية يمر امامنا موكب الباشوات ، فنعدهم . ثم موكب البكوات فنعدهم . وهكذا نحل هذه المعضلة .

وصمت السلطان وهو يفرك مرة اخرى كفيه سرورا ، ويتطلع في عيون وزرائه مستكشفا اثر ذكائه فيهم . ثم قال لوزيره الاول :

ـ عليك ان تصدر حالا الاوامر اللازمة .

ـ ٣ ـ

وهكذا كان .

في فجر اليوم المعين ، تجمع باشوات المملكة وبكواتها . كل باشا وبغله . وكل بك وحماره . ووقف السلطان ، وحوله وزراؤه وحاشيته المقربة على شرفة القصر ، معلنا بدء الاستعراض الكبير.

وبدأ موكب الباشوات ، صفا من البغال وراء صف . ولتسهيل العد كان كل صف يتكون من خمسين . واستمر الموكب صفا وراءصف وساعة بعد ساعة ، والكتاب يسجلون ويحسبون .. ويجمعون ويطرحون ، حتى انتهى ..

ثم بدأ موكب البكوات : صفا من الحمير وراء صف . كل صف يتكون من مائة واتصل الموكب ساعةبعدساعة حتى وقت متأخر من النهار .

وحينما مر الصف الاخير كان السلطان وحاشيته يتنفسون الصعداء .. اما الكتاب فكان عرقهم يزرب من شدة الجهد وقد تكسرت اقلامهم وانتهت اوراقهم . كان غبش المساء قد بدأ ينتشر ، وكان الكل تعبا ولكن مرتاحا لانتهاء تلك المهمة المعقدة.

ولكن فجأة بدأ موكب عظيم من المشاة يتدفق صفا وراء صفامام شرفة قصر السلطان ، الذيفتح فمه دهشة وقد هاله الامر وهاله ان ذلك الموكب كان بلا اخر . اما الكتاب فقد نظروا الى الامر كما ينظرون الى كارثة مفاجئة ، خصوصا وقد بدأ غبش المساء يتحول الى عتمة .

وتطلع السلطان في وجوه وزرائه مستفسرا حتى استقرت عيناه على وجه وزيره الاول :

ـ ما هذا ..؟!

ـ يا مولاي ..ـحاول الوزير الاول ان يتكلم ..

ـ قلنا عن الباشوات والبكوات فقط ..

ـ يامولاي ... ـ حاول الوزير الاول ثانية ان يتكلم ..

ـ ماذا ..؟! فل من هؤلاء ؟! ـ قال السلطان وهو في قمة استغرابه ..

وتغلب الوزير الاول على ارتباكه :

ـ هؤلاء ايضا بكوات يامولانا . ولكننا لم نجد في البلاد حميرا على عددهم ..

واحتاج السلطان الى هنيهة حتى يلتقط كلام وزيره ، ثم فقس في الضحك . وظل يضحك ويضحك ، حتى انقلب على قفاه وهو يرقص رجليه في الهواء من شدة الضحك .

ولم يملك وزراءه الا ان يصنعوا مثله ...

عن جريدة « الاتحاد » بحيفا

قرطبة في هجرة صقر قريش

خالد ابو خالد

عندما سقط العلم العربي على ظله
صحت في البيرق
فانشق عنك بكاء .. وبدرا
وكان زحام الشوارع نوما مريضا
يحدق في الواجهات .. ويمشي
وكانت شظايا الدفاتر تجرح وجه البساتين حينا
وتجرحني
والمقاهي تغص بروادها
والحديث عن الليلة
الحالة
الوطن المستباح
وعن قصة الحب .. والحرب
عن صدر بائعة اليانصيب
وعن أم كلثوم
والجسد المتعب الذهبي
وعن ليرة للسجاير .. والخبز
عن قصف عمان
والناس فيها يصيرون مشتلة للوباء
ويندفق الدم تحت القباب
وتحت العباءات
يشربه الفائبون مع الشاي
والخمر
ثم تلوحين ـ ما بين أشرعة النار
والقصف ـ امرأة
حلما ..
وخلاصا
جلسنا على زمن طارىء من زمان الصبا
ففرحنا
ابتسمنا
ودار الحديث القصير على نفسه .. وصمتنا ..
فما قلت شيئا عن الحب
أو قلت شيئا عن الموت ..
أسمع صوتي
ـ ان خذلتني دمشق
توجهت نحوك بعد فلسطين ..
قبل فلسطين
فيها
فما خذلتني
تناولت قهوتنا .. وقرأت الكتاب ..
افترقت عن الحلم
كان المساء حزينا
وكان الشتاء يجيء الينا على مزنة كالرماد
فنبتل
ثم نذوب كأن لم نكن
والخليفة مدثر بردتي
وشعاري على ترسه
او على حافر الفرس الاعجمي
يؤرخ صك التخلي عن البندقية
والشهداء
وعن تضحيات الميليشيا
وعمان

في الظل أوجعني وخز صارية كسرت
صحت .. ما انتبهوا
لوّن الدم وجه الفرات .. فما انتبهوا
في الطريق الى سيلة الظهر (1) جمجمتي فرعت كتبا
وجسورا
هوت قبلها أمس ألوية
خلعت جندها في ثياب الصبايا اللواتي هربن من الذبح
ـ يا أيها النائمون على دمهن
انصتوا
انني الدم يسكنكم أنهرا
مرة عندما القتل يبدأ
أخرى قبيل الولادة
فلتتحسس شرايينكم دورتي
بين موتي .. وبين مخاض العواصم
والنخل
أنسلّ
كانت دمشق التي ودعتني .. وما زلت فيها
تصدّ عذاباتنا بالليالي الطوال
وبالحب
مسكينة .. هرّبت شارتي
لهثت تتمنى عليّ الرحيل اليك
وتنذرني انهم يتبعون خطاي
يسدّون كل الدروب التي انفتحت بغتة
قرطبة ...
آه
... والمدن العربية تغطس في الدم
لكن وجهك كان حبيبا
وكان بعيدا .. كما الشمس
كان قريبا
فلوحني وهجها في الصحارى التي أودعتني الى النهر
كانت يدي تستطيل أصابعها
في الفضاء الذي بيننا
كنت أهوي
وأنحت في قاسيون الكلام الذي لم أقله
وكل الوجوه التي غادرتني على ضفة الفور
أرتاد أرصفة النشرات
وأرصفة الذكريات
هنا الصوت ، والبحر يختلطان
وينحلّ صمت البنادق حولي
وينهض تشرين بوابتين الى القدس واحدة
واليك ... اليك ..
ـ انتبه
ـ أين تمضي ؟
ـ هنا القدس
تشتعل الارض .. سكينة تتحول
ترسم أدخنة المدفعية والدم خارطتي
للسهوب التي عرفتني
وأحببت فيها الطيور التي لا تهاجر

---

(1) قرية الشاعر المحتلة .

اني توقفت
أملأ كفيّ ماء
وأشرب
للصخر ظهري
ووجهي جنوبا
ـ فلسطين
تنصبّ في داخلي
أمطرت
والرذاذ الموردّ يغرق ناصيتي
وعيوني
ومتعبة رئتي
فالحصار شديد
هنا زمني .. قرطبة
لا تلومي الرياح التي حملت جسدي
ـ أيها الضوء
انك تشبه ومض القذائف في غور بيسان
لا تنطفىء
انني أتلمسك .. الآن
بيني وبينك سجن
ودبابة
وكمـين
وبيني وبينك جند الخليفة
والغزو
أكمن في الظلّ
لكنني اذ تلوح على الافق عيناكِ
أربح معركة بالمسير
ولو خطوتين
بدون الجيوش التي ذبحتني
وراحت تطارد رأسي بأعلامها السود
لحظة ان كنتِ أنت تمدين لي أرض مصر لاعبر
نحوَ الشمال البعيد اليك
واني بصير بأنك منفاي
كم أنت مرهفة حيث أنت
وكم أنت صافية
وبعيد أنا
العطش البدويّ الى الماء
هذا صراخي
ولو انه الصمت
محظورة كلماتي التي خبأتها حجارة حوران
فاحترقت مثل قلبي
فلا تبكني
قدري أن أسمَّى ثلاثين اسما
ولا يتبدل وجهي
وأن أتنقل وحدي
وفي راحتي خط انك منفاي
أو جنتي
قرطبة
هل تصيرين لي وطنا
كيف
لي وطن تعرفين مذابحه ..
حيث أهلي ..
وأمي تحلّ جدائلها
وتغني لصقر قريش
وتبكي عتابا
لكل الذين يعيشون حبا
يموتون فاجعة
... وطني ..
امتلأ الكأس
أشرب نخبك ..
ها ان قلبي يغادرني ..
بينما تفتحين ذراعيك لي
اقتربي
انني أتعرّى سوى من سلاحي ..
وشعري ..
وأخطو على البحر
أخطو
امنحوني لفافة تبغ
وعود ثقاب
فتحت ذراعي جرحي الذي نبشوه
فأغلقته بالمرايا
توكأت فيه عليك
فكانت ذراعك تجتاز افريقيا رسلا يفرشون
المحبة والدمع
جسرا على الاطلسي
فأبحر
بحارتي يشهدون عذابي
فيطفو على الموج بعض فلسطين
كفي ..
وزنبقة
ووعود
ينقط في شفتي مطر ، ورصاص
فأفتح
أسترق السمع
أغلق جفنيّ .. تنهمر الطلقات .. تلويت
ـ أيلول مذبحة في المشارق
ـ مذبحة في المغارب
ـ ينسى .. يموت بعيدا
وكل الحجارة
والدم
واللحم
والنار
ذاكرتي
آه .. أيلول .. عمان ..
عمان .. أيلول
أحلم انك لي .. معبر .. قرطبة
مرحبا
كيف أبدأ ..؟
كيف أقول لك ابتسمي ..
رغم ما أرتدي من جراح العشيرة .. والارض ؟
هل تعرفين ملامح صقر قريش ..؟
وهل أنت
أنت ..؟
وهل ..؟
لا تقولي :
ـ وصلت
فها قدمي تتلمس درب فلسطين
فهو يضيء ..
أواصل ..
كل الدروب اليها تمر على شاطىء الاندلس

١٩ ـ ١٢ ـ ١٩٧٣

قرأت العدد الماضي من «الآداب»



صلاح عيسى

اعلن يوسف ادريس في حديثه ـ الذي القاه بقاعة وزارة التربية ببيروت ـ انه ليس هناك حوار جدي واننا نعيش منذ نصف قرن في مونولوج . واختار عنوانا لحديثه ((هل للاديب العربي اليوم دور ؟)) وأعلن د. سهيل ادريس ان العنوان يوحي بالتشكيك في دور الكاتب العربي الآن ، وأبدى احمد سهيل علبي دهشته ـ وسخريته ـ من هذا ((العدد المتعاظم من دكاترة التاريخ في العالم العربي)) بينما ((المؤلفات التاريخية في الاعم الاغلب تفتقر الى الفكر التاريخي والمنهجية العلمية)) . وتوجع سليمان فياض ـ في رسالة من القاهرة ـ لان ((اقلاما يحملها بعض الاقزام)) تشن حملات صحفية على كل ما هو جاد ، فتنتشر السطحية والفجاجة و ((بروح التعبير الصحفي المبسط والمسطح والمستهدف للاثارة والطرافة والاغراب والتنويع تنشر الصفحات الادبية بالصحف اليومية والمجلات الاسبوعية المصورة والرسومة قصائد تافهة المعنى والصياغة خطابيتها زاعقة وتعج بالالفاظ السوقية غير الموظفة في الشعر)) . وينتقل هذا الى المجلات الرزينة التي يفترض ان تكون منبرا حقيقيا للادب ، فاذا بها تفرد صفحاتها للاقزام و ((ذلك وحده أمر يثير الرثاء والضحك بعد جهاد عشرات السنين لكتابنا الرواد وأدبائنا الكبار منذ العقد الثاني من القرن العشرين)) . وبخليط من الاشمئزاز والكبرياء قاطع الكبار من الادباء وأصحاب المستوى من الشبان والكهول المنابر الرسمية للثقافة في مصر لانهم ((لم يقبلوا الانطواء كتوابع وراء الوية الزوابع)) . وكما ورد في مانيفيستو يوسف ادريس فان ((السلطات العربية تهمل اجمالا شؤون الفكر والثقافة أو هي تخضع هذه الشؤون لمصالحها السياسية . وبهذا أصبح المثقف مجرد كومبارس يكمل الصورة باللون ولا يحددها بالخط)) !

وتبلغ ((الآداب)) عامها الثاني والعشرين ، وبينما يزداد توزيع الويسكي ويرتفع استهلاك المخدرات وتنتشر برامج التليفزيون كالوباء وتبني مجلات الجنس والجريمة مستقبلها بنشاط جهنمي ، يتواضع توزيع ((الآداب)) الى ستة الاف ـ يقرأها اضعافهم مجانا بسبب الفقر الذي لم يقتله سيدنا علي ويريحنا منه ولان جياعنا العرب ما زالوا يثيرون عجب أحفاد أبي ذر الغفاري فيجوعون ولا يخرجون على الناس بسيوف مشهرة ، ويرتفع سعر نسخة ((الآداب)) القاهرية الى ٤٠٠ مليم ـ وبهذا يقوم مرتب خريج الجامعة في مصر ليصبح موازيا لاربعة أحذية في الشهر ولعشرين كيلو من اللحم و ٥٠ عددا من ((الآداب)) ـ وتزداد حيرة أحفاد أبي ذر . لكن ((الآداب)) تظل مرجعا هاما من مراجع الثقافة العربية في أعوامها التي جاوزت العشرين يتميز ـ كما قال محمود أمين العالم بحق ـ بانه كان ((جبهة تحتدم بألوان من الصراع وان كان يجمعها بشكل عام رؤية قومية موحدة)) .

اكثر كتاب العدد الماضي من ((الآداب)) تفاؤلا ـ بشروط ـ هو محمود أمين العالم ، ربما كان واحدا من قليلين يحمل بطاقة تموين تتيح له صرف مقررات من الزيت والسكر ولا تتيح له اي شيء آخر لا العمل ولا الكتابة ولا حتى السفر ((Laissez Passer laissez Faire)) من السوق السوداء يشتري كمية من الورق يكتب عليها كتبا ومقالات لا تطبع أبدا في القاهرة ، فهذا ليس واردا في بطاقة تموينه . في خانة الوظيفة كتبوا : على المعاش . وصحيح انه كان واحدا من آباء جيلنا ، لكنه ما زال في شرخ الشباب ، ونحن شخنا بعض الشيء ، لهذا فشبابنا كهؤلاء الشبان المسكوفيين الذين أخبرنا برهان الخطيب في رسالة موسكو انهم ذوو مزاج حاد ((يكادون في ثورتهم ورفضهم هذا أن يضيعوا الكثير من القيم والتقاليد الحسنة التي خلفها لنا الاقدمون)) . هناك اختلال ما ، فالانسان العربي المثقف ـ كما تقول ريتا عوض في دراستها عن خليل حاوي ـ ((يعيش مأساة الخيبة في عصرنا هذا بعد أن تكشفت آمال هذا الجيل في بعث الحضارة العربية عن سراب)) . وبرغم هذا الاختلال كله والوية الزوابع التي تملأ بطاقات تموين التوابع بحق الثرثرة والرطانة والتفاهة ، فان محمود العالم يتفاءل ، وعلينا أن نتعلم منه كما حدث في زمن المراهقة وبواكير اكتشاف العالم ، لكن ذلك كله لا يمنع أن نلتفت الى الخطر الرئيسي الذي نبهنا اليه يوسف ادريس : المونولوج الذي نعيش فيه . تقسيم العالم الى أقلية ـ مثقفة أو أمية لا يهم ـ تتكلم فقط وأكثرية تسمع فقط . بطاقة التموين التي لا نأخذها الا اذا وضعنا السنتنا في جيوبنا .

في محاولة لتحطيم عالم المونولوج ، وبين دفتي عشر صفحات من ((الآداب)) حاصر ((أحمد سهيل علبي)) تسعة من الاساتذة الباحثين الذين حضروا المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد خلال آذار (مارس) ١٩٧٣ ، واختار أن يحاورهم فقدم لنا درسا عمليا لآلام المونولوج الذي سمح للحقيقة التاريخية أن تضيع . ففي بلاد متخلفة كبلادنا العربية لم تتكون فيها الذات السياسية تكونا حقيقيا وبالتالي فان الذات الثقافية لم تتكون بنفس الطريقة ـ يصبح خطرا ـ وجرما ـ ان تتحد العقول في مسار واحد ، ومهما بذل من جهد فان المسار المفروض لن يكون أصيلا . ومأساتنا ان بعض اليساريين يريدون الانتصار بقرارات علوية ، وهو وقوع بجدارة في أحضان أعدائهم ، ولن يكسب اليسار ـ تيارا فكريا كان أو قوة اجتماعية وسياسية ـ معركته دون أن يكون طرفا أصيلا ومصادما في معركة الجدل الاجتماعي . وهذا هو السبب في ان عالم المنولوج هو عالم الاقزام والتوابع ، ولن يكون عالم الاصلاء والمستنيرين الا اذا جردنا اسلحتنا ودخلنا معركة الصراع الفكري المفتوح بكل رحابتها .

في ست حركات طويلة النفس تناول أحمد علبي ـ باقتدار ـ موضوع ((المنهج والتراث والغيبيات في المؤتمر الدولي للتاريخ في بغداد)) فقدم واحدا من أفضل العروض التي قرأتها للعديد من مؤتمرات الآداب والفنون والعلوم الاجتماعية التي تعقد كل يوم في عالمنا العربي ، وتتحول في الاغلب الاعم من مؤتمرات للبحث الجاد الى منابر لمضغ أفكار مكررة أو خاطئة وتحتكرها غالبا وجوه مجهدة

لم يعد لديها ما تقول كفت عن القراءة من زمن ، لكن الله لم يلهمها الكف عن الكتابة أو حضور المؤتمرات ، ولعل الذي يلهمها ذلك بدلات السفر ومغريات الضيافة في عالم عربي شديد الكرم فيما لا يفيد .

والعمود الفقري الذي بنى عليه الاستاذ علبي دراسته لاعمال المؤتمر هو مناقضة المنهج الذي قامت عليه بحوث لجنة التراث العربي في المؤتمر بمنهج ماركسي ينظر لظواهر التاريخ وخاصة ـ التراث ـ نظرة نقدية ويربط بينه وبين التطور في علاقات الانتاج . وقد اعتبر الاستاذ علبي المنهج الذي قدمته البحوث تقليديا يقوم على « التجميع دون التنظير وعلى حشد المعلومات عبر غربال واسع الثقوب وفي غياب للنظرة العلمية وسبات عميق للفكر التاريخي » . ولست أشك في ان دراسة الاستاذ علبي الممتازة هذه سوف تثير العديد من المناقشات بين المهتمين بموضوعها أو أرجو ان تفعل ذلك اذا كنا حقا ما زلنا نملك حيوية فكرية حول قضايانا المحورية .

على ان هناك ملاحظة رئيسية حول هذا البحث الجاد الجيد . فالنقد الصافي الذي قدمه علبي لتسعة من البحوث التي قدمت في لجنة التراث يقوم على رفض المنهجية التي استخدمت فيها ، وقد قدم لذلك بنقض هذه المنهجية في بعض الكتب النظرية العربية التي تنحو الى اسلوب ادنى الى الفهم الادبي الميتافيزيقي منه الى التناول العلمي الموضوعي ، او الى علمية مزيفة تؤله العقل المجرد بعيدا عن الزمان والمكان وبشكل تجريدي لا معنى له . وفي دراسته التطبيقية للبحوث رصد ملامح هذه المنهجية وكيف تقود الى الفهم الخاطىء للتاريخ وتحويله من وسيلة لفهم الحاضر الى عملية لاستدراج هذا الحاضر ليكون ماضيا . وقد رد احمد علبي على هذه الافكار ردا مقنعا وصحيحا ، لكنه عزف عن توصيفها واكتفى بالقول بأنها تمثل « المدرسة التقليدية » ، وبأنها تقدم أفكارا هي « من سقط متاع التاريخ » وتقوم على « السلفية الظلامية » وبأسلوب « سردي مسطح عانينا منه طويلا » وبتفسيرات « ذاتية وأفكار جاهزة » . وهو قول يظل ناقصا في ضوء ما قاله علبي نفسه من ان « ذات المؤرخ ليست ذاتا مجردة موجودة خارج الزمان والمكان ، لهذا كانت هذه الذات الانسانية عبر الزمن التاريخي مختبرا للتفاعل الجدلي بين الذات والموضوع » . فالاكتفاء بالقول بأن منهجية المؤرخين العرب هي مجرد تقليدية وانتقائية يجعل هؤلاء المؤرخين مجرد « ذات » ليست مختبرا لاي تفاعل جدلي مع الموضوع ، ذلك ان الافكار ـ ومنها مدارس التاريخ ـ هي جزء من أبنية فوقية لحركة الجدل الاجتماعي ، والانتقائية ليست صفة للمؤرخين فقط ولكن أيضا للادباء أو لبعضهم وللساسة أو لبعضهم ، فما مبرر هذه الانتقائية المنتشرة كالوباء في كل ابنيتنا الفوقية ؟ هذا سؤال رئيسي تجاهل أحمد علبي اجابته على ندرة ما تجاهل من قضايا موضوعه فوقع بذلك في نفس الخطأ الذي أخذه على بحث المستشرق التشيكوسلوفاكي « كارل بتراتشك » اذ قدم « مسحا فكريا دون ان يرفقه بمسح طبقي وتحليل ماركسي لهذه البنى الفوقية المتمثلة في الشخصيات » .

وما رصده علبي من محاولة الباحثين « محاكمة التاريخ وفق أهوائهم الحاضرة » وتحميل بعض ظواهره ما لا تطيق « بدافع من أغراضهم الآنية » صحيح ، لكن محاولة سعيد عاشور سحب الماضي على الحاضر والحاضر على الماضي بشكل عشوائي ليست مجرد « تخلف فكري ورجعية غير أريبة » كما يقول الاستاذ علبي ، والمداخلة الشفهية التي قدمها عاشور لبحثه قائلا ان التاريخ يعيد نفسه بمعنى ان ما نتعرض له الآن من احتلال صهيوني لاراضينا شبيه بما تعرضنا له زمن الحروب الصليبية ، وان حل ذلك هو تشبثنا بالوحدة : وحدة الضمير ، وعلى التعلق بالقيم الروحية والتمسك بالله . هذه الوصفة الجاهزة هي خط رئيسي من ايديولوجية البرجوازية العربية والانتلجنسيا المساندة لها ، والرد الذي قدمه علبي على عاشور بأن ثورة ٢٣ يوليو قد أنجزت ما أنجزت دون اعتماد على القيم العمومية التي ينصحنا بها ، رد صحيح في حدود الانجازات ، لكن الاستاذ علبي لم يفسر لنا هذا الانتشار الغريب لافكار عاشور وأمثاله ، وهو انتشار تم بمساندة حقيقية وتدعيم فعلي من المنجزين ، وكان ضروريا للبرجوازيات العربية ان تنشر هذه الافكار التي لا تؤمن بها هي نفسها ولكن تصدرها الى جماهير الشعب لتسحبها الى معارك جانبية ولتقف بها امام أي دعوة لتنظيم الشعب ، ولتجعل منها على حد تعبير علبي نفسه « فزاعة في وجه التقدم » .

وفي بعض التفصيلات قادت السخرية ـ وكانت احيانا قاسية بلا مبرر ـ علبي الى عبارات تستوقف النظر ، ومنها ـ على سبيل المثال ـ نقده لنظرية مواكبة مراحل التاريخ لمراحل عمر الانسان التي حاول بها الدكتور عاشور أن يفسر تخاذل الخلافة العباسية امام الغزوة الصليبية ، فقد اعتبرها الاستاذ علبي رؤية تحول التاريخ الى « منبر لتوزيع فتاوى من نوع براءة الذمة » ، وهي عبارة تركها لنا ومضى دون ان يقول لنا على ماذا يعترض بالتحديد : أعلى توزيع الفتاوى اجمالا أم على تبرئة ذمة الخلافة العباسية فقط ؟ ولست أريد أن أقتنص العبارة ـ خاصة وانني لا أختلف مع علبي في تحليله الممتاز ـ ولكني كنت أفضل لو ان الاستاذ علبي ـ ومقاله كله ادانة للبحوث التي ألقيت في المؤتمر ـ قد التفت الى نظرية « التاريخ كوسيلة لابراء الذمة » . فتطبيقا للتحليل المضاد الذي قدمه الاستاذ علبي فقد كان محتما ان تتخاذل الخلافة العباسية امام الغزوة الصليبية ، وليس مهما ان ذمتها كانت بريئة أو مدانة ، فالمؤرخ ليس قاضيا في محكمة ، والظواهر التاريخية لا ذمة لها لكي نسأل أنفسنا هل هي بريئة أم مدانة ، انها محصلة عملية جدلية معقدة وليست ابنة اختيار انتقائي . ولم تكن الخلافة العباسية قادرة على أن تكون الا ما كانت .. ومحاولة تبرئتها كمحاولة تخطئتها تنطلق من شيء واحد هو اليقين بأن التاريخ يمكن أن يكون غير ما كان بارادة فرد أو جماعة وضد اتجاهه الطبيعي . ان هذا بالقطع لا ينفي دور الارادة الانسانية في تغيير التاريخ لكن فقط عندما تتحرك هذه الارادة لتحقيق الضرورة .

وتتكامل دراسة « ريتا عوض » مع دراسة أحمد علبي . وبرغم ان خليل حاوي لم يكن بين الباحثين في مؤتمر بغداد الدولي للتاريخ ـ اذ هو شاعر ـ فان بعض الهموم التي طرحها شعره ، تكاد تكون ـ في منظورها الفكري ـ نفس الهموم . وقد اختارت ريتا عوض واحدة من ثلاثية « بيادر الجوع » (١٩٦٥) هي قصيدة « لعازر لعام ١٩٦٢ » لتقدم لها دراسة تحليلية منطلقة من تصور يقول بأن خليل حاوي كان في هذه القصيدة يرثي مرحلة كاملة من الوهم ويؤبن حلم جيل من المثقفين في انبعاث الحضارة العربية ، وهكذا أقام خليل حاوي المأتم قبل الموت بخمس سنوات كوامل ، وأعلن اليأس واللاجدوى . ان الانبعاث مزيف . والميت قد مات ، اذا عاد فسيعود مشوها يغرس أنيابه في جسد الزوجة ، سيعود التنين ولن يعود الخضر ، وسيستعصي لعازر على مطامح المسيح في احيائه . والسبب عند ريتا عوض هو « ان الانبعاث يقتضي صهر الحضارة الحديثة في الذات الاصيلة الاولية باضفاء الاصالة على كل ما هو دخيل . وقد كان على الرعيل الماضي أن يتفهم واقعه الحاضر وأن يتمثل التراث الغربي وأن يعيد تقويم التراث العربي حسب معطيات الحضارة الحديثة ليولد النهضة العربية » . والواقع ان ريتا عوض لم تلتفت ـ الا بشكل سريع ـ الى الجوهر الحقيقي لماساة خليل

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٥ ـ



فاروق شوشه

مع انسان عربي جديد بدأ يتخلق ويتشكل بعد السادس من اكتوبر ، تبدو الحاجة ماسة الى فن جديد وأدب جديد . الى رؤية جديدة للحياة ، ينبثق من خلالها تناولنا الجديد للتجربة الانسانية . وقد تفتحت وجداناتنا طلقة ، صحية ، معافاة ، مغتسلة بصهد تلك الايام المجيدة وحرارتها المقدسة ، مشدودة الى النبض الصادق والاصيل ، الذي فجره هذا الانسان العربي الجديد ، في سيناء والجولان ، بدم شهادته واستبساله ، معطيا لوجوده وحياته وموته معنى ..

لكن ، يخطىء من يظن ان هذا الفن الجديد ، هذا الادب الجديد سيولد بين يوم وليلة ، هكذا بضربة واحدة ، او طلقة واحدة . ان ما حدث على أرضنا العربية خلال الشهور القليلة الماضية ، نفسيا واجتماعيا وحضاريا ، لا بد له من بعد زمني يتم فيه استيعابه، وانضاج الحس الفني به ، وتشكيله من جديد ، فنا أصيلا ، وأدبا مبدعا ، وعطاء يزيد التجربة الانسانية ثراء وخصوبة .

المشكلة الآن ، ونحن فيما بين المرحلتين ، في انتظار هذا التشكل الجديد والابداع الجديد ، اننا لم تعد لدينا القدرة على تذوق ما ينتمي الى عالم ما قبل السادس من اكتوبر ، أصبحت حلوقنا ترفض مرارته وعدميته وسلبيته ويأسه وانهزاميته ، وأصبحت أعماقنا لا تهتز لما كان مشحونا به من صنوف القهر والتمزق الحاد للذات والتعرية الكاملة للنفس ، حتى وان كان ذلك بقصد الاستنفار واستثارة النخوة والهمة والحمية . هذا الطعم المر المالح الجارح ، لم يعد يثير حاسة التذوق فينا ، أو يغذي شهية عقدنا النفسية المتراكمة تاريخيا ، أو يدفعنا وراء فضول الاستهواء أو الرغبةالدفينة في الاستعلاء والتجاوز والتخطي . صار « شيئا » ينتمي الى عالم قديم ، عالم تهاوى وتصدع ، ولم يعد ممكنا ارجاعه ، أو اعادة الشعور به .

* * *

عاشق « التروبادور » العظيم : محمود درويش ، يحملنا من خلال معزوفته الشعرية الآسرة « موت آخر ... وأحبك » الى لحظة فريدة من لحظات التوهج الشعري النبيل . هذا الوجد الحائر ، الذي يمتزج من خلاله (الوطن : الحبيبة) (بالحبيبة : الوطن) ، في حلول صوفي شعري بالغ النقاء والشفافية ، هو الطابع العام لقصائد محمود درويش منذ كتب « سرحان يشرب القهوة في الكافتيريا » ممتزجا بشجن التراب الفلسطيني ، وأحزان الانسان الدائم الاغتراب والرحيل والمطاردة ، يحمل في دمه حبه ومأساته ، وطنه واغترابه ، حقيقته وضياعه ، لكن هذه الهجرة الدائمة تظل تضيف اليه وتثريه ، تطعمه وتغذيه ، تعيد التحام خلاياه وعروقه بالمحبوبة الغائبة ، بالمحبوب البعيد ، النائي كالمستحيل ، لكنه يظل يمشي على الخنجر ويغني :

سمعت دمي ، فاستمعت اليك
ولم تصلي بعد
كان البنفسج لون الرحيل ،
وكنت أميل مع الشمس
يا أيها الممكن المستحيل .

وتبلغ الملحمة الدامية قمة توترها ومأساويتها ، ونحن نطالع وجه العاشق الجوال المطارد ، منفيا ، مبعدا ، يتساءل مع كل خطوة، وفي كل منعطف .. الى أين تقوده قدماه :

الى أين أذهب ؟
ليست مفاتيح بيتي معي ..
ليس بيتي ورائي ..
وليس الوراء ورائي
وليس الامام أمامي
الى أين أذهب ؟
ان دمائي تطاردني ، والحروب تحاربني ، والجهات تفتشني عن جهاتي ..
فأذهب في جهة لا تكون .

ترى ، هل نحاول أن نصطنع سمتا نقديا ، يدعيه البعض ، ونحن نتساءل : هل هذه القصيدة تنتمي الى النفس الحزيراني ؟ هذا النفس الذي ظل ممتدا على خريطة الوطن العربي أعواما ستة ، قبل أن تصدمه حقيقة اكتوبر ؟

كلا . فمثل هذا التساؤل مرفوض من أساسه . ان القصيدة ، في غناها وزخمها ووفرة عطائها ، في صدقها واغترافها من معين النفس الانسانية ، تتجاوز هذا كله . وتقذف بنا مباشرة في أتون عناق حار متوهج مع الغنائية المفعمة بالشجن الكوني في شعر محمود درويش .
ثم هي توقظ فينا ، مجددا ، التعايش الشعري الخصب مع عالم درويش في مفرداته ذات الخصوصية الفريدة ، ومعماره المتميز . وهو عالم نطالع من خلاله الصورة الاكثر حداثة واكتمالا في اطار المساحة الفلسطينية من الشعر العربي المعاصر . أية أبعاد يتجاوز وأي أفق يستشرف وأية ارهاصات قادمة ينبىء عنها .. انه عالم ديناميكي ، متنام ، عميق الجذور في الارض والانسان معا ، لصيق بالحساسية الجديدة للوجدان المثقل بالتبعية والهموم والاشواق والمطامح ، ثم هو يحمل معمارا شبيها بالسلم النغمي ، لكنه نغم من نار ، ينداح دوائر ودوائر ، ما تلبث ان تتلاقى وتتداخل ، محدثة حرائق وشظايا وانكسارات ، لكن عظمتها تظل في هذا الضرب الشديد بالنغم ، وفي هذا الجذب المغناطيسي بالنار . تظل هذه الدوائر متداخلة ولكنها منفتحة ، انها تتسع للمزيد ، وتشي بما بعد اكتمال الدائرة الاخيرة منها ، بل هي تحدث موجاتها المقابلة في نفس المتلقي ووجدانه ، من خلال هذه الحركة العنيفة وهذا الايقاع المتوتر المشحون ، وهذا الشجن « الشرقي » المذاق ، يكاد يكون عدميا فيما هو ملتزم حميم :

كنت أحمل ضلعا وأسأل أين بقيته
آخر الشهداء
يحاول ثانية
كيف أحمل نهرا بقبضة كفي
وأحمل سيفي
ولا يسقطان
أنا آخر الشهداء
أسجل انك قديسة في الزمان ، وضائعة
في المكان
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أريد بقية ضلعي
أحب ..
اجدد موتي

أجدد يوما مضى
لاحبك يوما
وأمضي

ان محمود درويش في غنائياته الدراميه الاخيرة ، يضيف شراعا جديدا الى سفينة الشعر العربي المعاصر ، ويستخرج من بين الالوان التي طالما مزجها الآخرون لونا جديدا متفردا ، يصبغ به رداء هذا الشعر ، بل انه يفتح نافذة جديدة في معمار القصيدة العربية تطل على آفاق حافلة واعدة ..

وسيبقى « عاشق التروبادور » العظيم ، حاملا قيثاره القلق المقلق ، مطاردا من مكان الى مكان ، مصطدما بقدره اليومي مع الاغتراب والهجرة والاسوار ، نازفا دمه عزفا واكتشافا ، والتحاما بالوجه الآخر ، وجه الحبيب الغائب ، مضيفا الى رصيدنا من العطاء الشعري فيض بكارته وتحليقه واكتشافاته . ومن خلال الموت المتجدد تولد الحياة المتجددة ، من خلال هذا الاستشهاد اليومي يولد الخلق المتصل ، وتصبح القدرة الشعرية عند محمود درويش اكثر استقرارا وصقلا ، فيما هي اكثر حركة ودورانا ، وامتلاء بمعطيات الصمود والتفاؤل .

ومرحبا بموت آخر وآخر ، ينتج هذا الحب ، وهذا الشعر ..

***

قصيدة محسن أطيمش : « الوان شتى في ذاكرة سيناء » ترتكز على حدث « العبور » العظيم ، لكنها تتجاوزه سريعا حتى لا تقع في أسر المباشرة . وهي تدور مع معركة اكتوبر في سيناء والجولان ، وبذلك تنجح في أن تقدم لنا نموذجا شعريا أصيلا لحقيقة الالتحام بالحدث والارتفاع عن معناه المباشر ، وعن الانفصال السريع بعناصره ومفرداته . ان التناول الشعري في هذه القصيدة الجميلة يمتح من غور بعيد في النفس ، ويصوغ صوره الخاصة به في مسارب هامسة ، ناعمة ، يلتمع من خلالها ذكاء التناول وأصالة البناء الشعري وقدرته على النفاذ الى النفس ، والتصاعد بدرجات التجربة مستوى بعد آخر :

خطفت وجهي السواحل ، صوت المدائن يكبر
ينسل حتى الجذور ..
في ثياب الفدائي يكبر
يملأ ريش الطيور ويمنحها أملا أن تطير ،
وصوت المدائن نهر يمر بسيناء ،
أنشودة هبطت في الرداء المزق ، في الشرف العسكري ،
فاورقت ، كان العبور
وأورقت ، ضجت برأسي العصافير
ثم استطلنا غصونا تشابك فيها المناقير خضراء
صارت رمال الجزيرة نبتا
وماء يلامس حد السواحل

هذا العناق الحار بين الشاعر وعناصر تجربته ، وهذا التداخل بين مفرداتها : انسانا وشعورا وطبيعة ، وهذا الانسياب الموسيقي المرهف الموجات ، يضفي على هذه القصيدة قسمات الفن الاصيل ، غير المتكرر ، أو المختلط باصوات الآخرين ومفرداتهم وعناصر بنيانهم.
ولقد أحسنت مجلة « الآداب » صنعا بوضع القصيدة في هذا الموضع المتقدم من قصائد العدد ، فهي بالفعل تستحق هذا التقديم ، كما تستحق عناية شديدة من المتلقي ، في التعرف على قسماتها وأبعادها ، والغوص الى القرار البعيد منها ، حيث تختلط في « ذاكرة سيناء » صور الماضي والحاضر وأصوات الامس واليوم ، ويمتد خيط رفيع ، يربط بين سيناء ودمشق ، في رهافة واقتدار ، وينطق كل شيء في عناصر هذه اللوحة الشعرية المرسومة بعناية : الشجر والساحل والرمل والطيور والبرق .. لكن الاصوات تتناغم ولا تتداخل ، تؤدي ألحانها في انسجام وعذوبة وتآزر .

هكذا يكون الشعر المتكىء على واقع المعركة .

***

محمد خالدي في قصيدته « محاولة لقراءة خواطر بطل مهزوم » لم ينجح فنيا في تخطي الواقع النفسي الجديد الذي أنتجته معارك أكتوبر . القصيدة تنتمي الى ما قبل هذا الواقع .. وليس هذا هو المبرر لعدم نجاحها أو تقبلها بل في كونها لم تحتشد بالغنى والخصوبة اللذين يؤهلانها للحياة المستمرة ، في وجدان القارىء والمتلقي ، حتى لو تغيرت صورة هذا الواقع ، وصورة هذا الانسان العربي ، فلم يعد الواقع متفسخا ، ولم يعد البطل مهزوما . وتظل هذه الصور المحشودة ، والتداعيات الحرة :

« كتبت عنك ، وكنت تكبر في القصائد ، في عيون الطفل
يرسم شكل خارطة وفي حدقات من أحببت ، مر البدو
والتتر الغزاة وما أفاق الفارس العربي ، كان محدقا
في الافق ، مر الجند ، ها هم سوروا الطرقات
واقتسموا النبيذ المر ثم تبولوا .. الخ » .

يظل هذا كله مفتقرا الى منطق فني يعطيه بقاءه في النفس ، شعرا حيا متوهجا .. وهو على هذه الصورة والمستوى ، لا ينجح في اكثر من حشد الصور والتفاصيل ، التي تصطدم مع وجدان القارىء في ختامها صداما نفسيا عنيفا وهو يقرأ :

أحرقنا أصابعنا ، وقلنا سوف يأتي الفارس العربي
ان نبوءة العراف صادقة
ولكنا خسرناها ..
فهل حقا نحن قد خسرنا النبوءة ؟

***

أنا محظوظ مرتين ، لاني ألتقي بالشاعر العراقي الكبير سعدي يوسف من خلال قصيدته الجديدة « أغنية للشعر الطويل » ، بعد أن استمتعت منذ شهور بقصيدته السابقة التي نشرتها له « الآداب » من وحي استرخاءة له على نهر دجلة . القصيدتان نغمتان في لحن أساسي واحد . اللحن نفسي وهذا مصدر قيمته وثرائه وعمقه . والتفاصيل في القصيدة تشير ولكنها لا تتكلم ، تلمح ولا تصرح ، وتظل في منطقة ما بين الجزئي والكلي ، بين الذاتي والكوني ، ومن هنا ايضا كان صدقها البسيط المؤثر ، وكان صوتها الهادىء المقلق :

سيدة الزمن المثقل
لك أن تمتنعي عني
لك أن تبتعدي عني
لك أن تفتسلي مني
لكن ، ليس لك اليوم ، ولا الغدوة

ــ التتمة على الصفحة ــ ٦٦ ــ

القصص

سليمان فياض

ماذا حدث للشيخ أحمد البديري عندما كتب عن الباشا ؟

مسرحية قصيرة فيأربع لوحات ، يبدو ان مؤلفها الدكتور عمر النص ، كما يشير في اهدائه ، قد استقى حدثها الهام ، من كتابات مؤرخ عاش في القرن الثامن عشر ، هو الشيخ احمد البديري الحلاق الدمشقي الذي شهد أحداث هذا القرن ، في ظل الحكم العثماني المستغل للوطن العربي . هو حدث هام لانه يكشف صورة حية نابضة من صور الظلم الاجتماعي ، من ممثلي الاحتلال التركي ، الوالي ، ورئيس الشرطة ، وجنوده ، وكلهم كما توحي القابهم وأسماؤهم من الاتراك ، ولانه يحاول الوصول الى الدوامة التي يقع فيها ، لا الحاكم ، فالحاكم هنا ظالم ، وغاز ، ويائس من أية امكانية بشرية للوصول الى الفردوس ،وانما يقع فيها الشعبالمحكوم، المظلوم المستعمر نفسه . انه يعلق الامل على تغير الحاكم ، عندما يذهب وال ، ويجيء وال جديد ، لكن صوت المنادي الذي كان ينادي على الناس ليغلقوا الافران ، بأمر الوالي (الباشا) ويسلموا ما لديهم من قمح ، في بداية المسرحية القصيرة ، هو نفسه الذي يعود في الختام ، وعلى نفس المكان (الطريق العام) وينادي باسم الباشا الجديد على أهل الشام ، ليغلقوا عليهم أبواب بيوتهم ، لانه سيجري التفتيش لديهم عن الذهب ، ويتوعدهم بالموت ان خرجوا الى الاسواق . انها الدوامة التي تخدع الجماهير ، تعلقهم دائما بانتظار الخلاص ، فلا يجعلون من سيوفهم « أسوارا تجاهد غازيا وتصون حقا » والقانون « قوة » ، و « شرعا » . فالمستعمر لا يتغير بمجرد تغيير أزرار ستراتجنوده من « صدف لماع » ، الى « ذهب براق » ، وتغيير العمائم « السوداء » بعمائم « بيضاء » ، واطالة السراويل عند الساقين ، ووضع السيوف عند الخصر الايمن بدلا من الايسر . هكذا نبه الناس المؤرخ الحلاق أحمد البديري ، الى طبيعة النظام الاستعماري ، ومن قبل كان قد قال لهم : « أنظروا الى أنفسكم ، ثم احكموا لها أو عليها . ماذا فعلتم لكي تصبح حياتكم أكثر أمنا ، وأوفر رخاء ؟ ماذا فعلتم لكي يكون صوتكم مسموعا وارادتكم مرهوبة ؟ أتظنون ان هنالك حاكما على وجه الارض يتنازل عن سلطة يملكها ان لم يرغم على ذلك ارغاما ؟ » . وقال ايضا : انكم « ألوف مؤلفة والآغا انسان واحد . أنا أعلم ان له جماعات تخافونها ، وسجونا تفرقون منها ، ولكنكم لم تخلقوا نعاجا .. فاذا أردتم ان تعيشوا كما يعيش أمثالكم من الآدميين ، فحاولوا أن تغيروا ما بأنفسكم حتى يغير الله ما بكم » . انها دوامة الضياع الجماهيري ، والاصوات الفردية الصارخة في البرية ، في مواجهة الظلم ، على صعيد الحكم الغازي ، أو الحكم المحلي . هي بذلك على العكس من دوامة الثوار ، بانقلاب عسكري ، التي جسدها سارتر يوما في سيناريو فيلم فرنسي، تلك الدائرة التي تدور بمن فيها ، ولا يدري أين طرفاها .

شخصيات المسرحية المسماة ، معروفة الهوية فيها ، ومحددة الادوار ، في الحركة العرضية والطولية للوحات المسرحية : البديري وشعبان ، وموسى آغا ، والجنديين بكماز ودبوس . الشخصيات النكرات من الجنود ، في اطارهم المتوقع مسرحيا لنكرات ، لكن المأزق المسرحي هو في شخصيات النكرات من رجال دمشق . فعلى طول أدوارهم ، وكثرة حوارهم ، باللوحة الاولى : « في الطريق » وباللوحة الاخيرة : « في الطريق » أيضا ، وتناثر حوارهم باللوحة الثانية : في « بيت أحمد البديري » ، ظلوا بلا أسماء ، وبلا هوية ، وبلا أدوار محددة ، وارتفعوا بأزماتهم وحوارهم وردود افعالهم عن دور النكرات ، أشير لهم جميعا في الهامش الايمن لحواراتهم بكلمة « رجل » ، حتى رجل « ١ » ورجل « ٢ » ورجل « ٣ » قد شاء الدكتور عمر النص الاستغناء عنها . وحتى ذلك الرجل الذي جاءهم من الخارج (في اللوحة الاولى) ، وبرغم انه قد عرف بأل « العهدية » قد صار نكرة بدوره . ولو انهم جميعا قد أخذوا في النص (قبل الاخراج الممكن للمسرحية) أسماء ، أو هوية ولو نمطية ، أو حرفية ، لكانوا في حواراتهم اكثر تحددا للقارىء وتميزا أمامه ، حتى يعرف من قال، ويعرف وجهات النظر المطروحة بدلا من ان يكون توزيع الحوار ، بين « رجل » و « رجل » ، مجرد مونولوج طويل ، موزع تنطق به دمى وعرائس .

وبين موسى آغا (رئيس الشرطة) والشيخ شعبان (امامالمسجد الاموي) الذي ذهب شاكيا من عدوان بكماز عليه ، وعلى امرأة عجوز بالطريق ، دار حوار أدى الى اتهامه بأنه يحدث الناس في المسجد عن القوانين والعدل والفردوس . هذا الحوار ـ في انتظار عودة « دبوس » بشهود على عدوان « بكماز » ، جاء في السياق المسرحي للوحة الثالثة : في « سرايا الآغا » استطرادا جانبيا ، محاورة فكرية متفلسفة ، سبقت موضعها ـ لانه لم يمهد له تمهيدا كافيا من قبل ـ وكان موضعها الممكن ، قبيل الحوار المسرحي الحي (في نفس اللوحة) بين موسى اغا ، وبين احمد البديري .

لكن هاتين الملاحظتين ، تحتملان النقاش ، وتقبلان الخلاف . والامر المؤكد ، ان الدكتور عمر النص قد وجد في حكايات التراث القريب ، موضوعا جوهريا للمسرحية . وهو أمر تأكد لي وجوده كثيرا في تراثنا العربي . لقد تأكدت من هذه الحقيقة من مطالعاتي لتاريخ الجبرتي ، وابن أياس ، اللذين قد يشبههما الى حد بعيد هذا الدمشقي المؤرخ المجهول بالنسبة لي أحمد البديري . ففي هذا التاريخ كله ، ما يؤكد وحدة المشاكل الانسانية المتصلة بالعدل الاجتماعي ، من عصر الى عصر ، ومن بلد الى بلد ، على اختلاف الزمان والمكان ، وما يصلح كخامات أولية ، لمعالجات فنية عصرية يعالجها الآن مع الدكتور عمر النص ، اكثر من مسرحي ، وقاص ، وشاعر ، حتى ليمكن اكتشاف الماضي بالحاضر ، والحاضر بالماضي ، في تاريخنا العربي المتصل الحلقات ، والذي لم يحدث فيه بعد ، على مر العصور ، تغير جوهري ، في اطارين : الحرية ، والعلاقات الاجتماعية ، لانه لم يحدث أولا في اطارين أسبقين : العلاقات الاقتصادية ، ونظام الحكم .

الاعدام

في البدء ، كان اللعب ، وفي النهاية .. كان العقاب ، وكان منذ بدء القبول بالدخول في اللعبة .

واللعبة ، في أقصوصة « الاعدام » لمحمود الريماوي ، هي لعبة « الحارس والمواطن » ، أو لعبة « الحاكم والمحكوم » . تبدأ اللعبة مع الطفولة ، بالغماية ، والعسكر والحرامية ، والاحجار السبعة ، وتنمو ذات يوم ، مع نزوع الاولاد لان يكبروا ويصبحوا رجالا ، يلعبون لعبة الكبار كلهم في الوطن ، لعبة « الحاكم والمحكوم » أو « الحارس والمواطن » ، تبدأ ككل لعبة بحثا من الجميع عن التطوير ، والاثارة ، والتجديد ، والتغيير ، وهلم جرا ، ثم لكي تكون لعبة مثيرة ، أو لكي لا تكون لعبة قط ، ينبغي أن تقترن بالاتهام ، وبالحكم ، وبالاعدام حرقا ، وبلا مزاح أو ابتسام ينبغي أن تصير جدا ، فتقترن

ـ التتمة على الصفحة ـ ٦٨ ـ

محمد القيسي

فاكهة آسيوية

(١)

ترمضني عيناكِ ، ومعرفتي بحدود كرومك
ترمضني كلماتك ، برق نجومك
ترمضني أيامك تترى
ترمضني الذكرى ،
ورياح سهومك
تعصف وهجـا
فأغني لشروق همومك
واوقّع بالحزن الاخضر فوق شبابيكك آه
أهتف بكتاب الجوع ،
وبرد الصحراء القارس والآه :
الهمني الرؤيا والقدرة والسير
الهمني حب البحـر
يرمضني الجـوع
يرمضني برد الصحراء المشروع وغير المشروع
يرمضني رجع الآه ، ووقع خطى الليل المسموع
يرمضني واحدتي قلبي الموجوع

(٢)

واحدتي كم نحن بعيدان
نتعانق والورد الذابل يفصلنا والشطآن
لكنك تنتشرين كفطر بريّ
وتنامين بحضني مجهدةً ، شاردة ،
واهالي الحـيّ
يغفون ، وتحترق الاجراس
نام الحرّاس
والحزن هنا فاكهة يومية
يتداولها الناس
وامدّ يدي فتفرّين غزالا مذعورا
واظل بعيدا عنك ، يظل المنفى
دارا موحشةً ، ويظل لباس
أكتب اسمكِ في القلب ،
وفوق الجدران المكشوفة ،
اكتب اسمكِ في الكرّاس .

(٣)

أحلم انّا نتراشق بالماء ،
ونلعب في رمـل الساحل
أحلم أنّا نعبر بين الاشجار خفافا
« نتمرجح » في الغصن المائل
أحلم أنّا نصعد جبل الكرمل ،
نجمع باقات الحنّون الاحمر والاصفر والفاتح
أحلم أنّا نركض خلف عصافير الزرع بلا طائل
أحلم بالسرب الغادي ، والسرب الرائح
أحلم وأنا أرقب في الليل الحالك ،
ميعاد قدومـك
احلم والاعداء يصوغون قرار الابعاد ،
وطلقات خصومك
تبحث عنـا
أحلم ، ليس لنا بيت في آسيا
ليكن في معلومـك
انّا نطرد من هذا العالم
ليكن في معلومك
ان العادم القـادم ،
لا يجمعنا في القدس
ليكن في معلومك
اني لا ارثيك ولا أبكيك الان
ليكن في معلومك
اني لا أرفع مظلمة ، لا أنشد احسان
ليكن في معلومك
اني في كل مساء
اركض نحو تخومك
أحمل في جعبتي الخضراء
ورد الجرح ، وناقوس الاوجاع
احمل مدنا ، وقرى ، وقلاع
واطيّع صلصال الغربة بغنائي الليلي ،
أتوّج في الحفل اميرا للموت على الفقراء
فانا عاشق أبعادك ، اورثني اهلي
قانون النار ،
وفعل اعادة ترتيب الاشياء .

عمـان

رجاء النقاش

قضية قديمة في ضوء جديد

العقاد الشاعر

أصدر العقاد أول ديوان له سنة ١٩١٦ ، وكان هذا الديـوان هو « يقظة الصباح » ، وواصل بعد ذلك اصدار دواوينه المختلفة حتى قبل وفاته بسنوات قليلة ، وقد بلغ انتاجه الشعري عشرة دواوين هي ـ بعد ديوانه الاول : وهج الظهيرة ـ أشباح الاصيل ـ أشجان الليل ـ وحي الاربعين ـ هدية الكروان ـ أعاصير مغرب ـ عابر سبيـل ـ بعد الاعاصير ـ بعد البعد . وقد أصدر العقاد سنة ١٩٥٨ مجموعـة مختارة من شعره سماها « ديوان من دواوين » وكلها قصائد منشـورة في مختلف دواوينه السابقة على هذه المختارات .

وقد ظهر العقاد على مسرح الحياة الادبية بنظرياته النقدية حول الشعر بالذات ، وبدعوته الى مدرسة شعرية جديدة مع زميلين لـه هما : عبد الرحمن شكري وابراهيم المازني ، وكان الثـلاثة شعراء يكتبون قصائدهم من خـلال فهمهم المشترك للمدرسة الجديدة في الشعر . ولكن عبد الرحمن شكري توقف عن الكتابة فجأة ، فلم ينطق بالشعر ولا بالنثر حتى توفي سنة ١٩٥٨ . وبقي معتزلا للناس والحياة صامتا لا يكتب ولا يشترك في أي نوع من النشاط العام او الخاص ما يقرب من عشرين سنة متصلة . اما المازني فقد توقف عن الشعـر هو الآخر و « تاب » عنه بعد بدايته الاولى ، وظل اكثر من عشرين سنة لا يكتب الشعر ولا يعترف لنفسه ولا للناس بانه شاعر ، أمـا ثالث الثلاثة وهو العقاد فقد ظل مثابرا على كتابة الشعـر حتى النهاية ، وهذا الموقف هو احدى النتائج الطبيعية لشخصية العقـاد وموقفـه من الحياة . فقد كان العقاد عنيدا صاحب ارادة قوية ، وكان قـادرا على المثابرة والنظام الدقيق ، وكانت لديه دائما ثقة بنفسه وبالحيـاة وبامكانياته ومواهبه ، وهي ثقة لم تتوفر لزميليه : شكري والمازني ، حيث كان كل منهما يحمل نفسا مليئة بالقلق والشك والحزن وعـدم الثقة بالحياة ، وقد عبر شكري عن ذلك بالانسحاب التام من المجتمع بينما عبر المازني عن موقفه بالسخرية اللاذعة التي ملات كتاباته حتى نهاية حيـاته .

وقد أثار العقاد في الادب العربي المعاصر عاصفة عنيفة حـول شعره كما أثار عواصف عديدة في مختلف ميـادين الفكر والادب والسياسة ، ومنذ البداية كان هناك اختلاف واضح حول شعـر العقاد ، ويمكننا ان نقسم موقف النقاد والباحثين من شعر العقـاد الى عدة اتجاهات . الاتجاه الاول هو الاتجاه الذي يرى في شعر العقاد نموذجا للشعر الحقيقي والاصيل ، ويرى فيه مدرسة جديدة للشعـر في الادب العربي كله ، وهؤلاء الذين يرون هذا الراي هم ـ في معظمهم ـ تلاميذ العقاد وأصدقاؤه ، ونختار من بينهم نموذجا واحدا على سبيل المثال لا على سبيل الحصر هو الدكتور زكي نجيب محمود في مقال له عن « العقاد الشاعر » ، ورغم ان الدكتـور زكي نجيب محمود ليس معروفا اساسا بانه ناقد من نقاد الشعر بقدر ما هو معروف بكتـاباته الفكرية والفلسفية الا ان أهميته هنا هو انه يعبر بوضوح تام عـن موقف النقاد الذين يؤمنون بشاعرية العقاد ويعتبرونها نموذجا للشعر الصحيح ... يقول الدكتور زكي نجيب محمود : « شعر العقاد أقرب شيء الى فن العمارة والنحت ، فالقصيدة الكبرى من قصائده أقرب الى هرم الجيزة أو معبد الكرنك أو مسجد السلطان حسين منها الى الزهرة والعصفور وجدول الماء ـ القصيدة الكبرى من قصائده أقرب الى تمثال رمسيس منها الى الاناء الخزفي الرقيق أو الى غلالة شفافة من الحرير . ولو عرفت ان مصر قد تميزت في عالم الفن طوال عصور التاريخ بالنحت والعمارة ـ عرفت ان في شعر العقاد الصلب المتين جانبا يتصل اتصالا مباشرا بجذور الفن الاصيل في هذا البلد » .

هذا التفسير الخاص لشاعرية العقاد هو رأي الدكتور زكـي نجيب محمود وحده . ولكن ما في هذا الراي من اعجاب بشـاعرية العقاد وحماس لها يعتبر عنصرا مشتركا بين معظم أصدقـاء العقاد وتلاميذه .

ويمكن ان نضيف الى هذا الاتجاه في الايمان بشاعرية العقـاد والحماس له بعض ما قاله كتاب كبار من جيل العقاد نفسه مثـل الدكتور طه حسين الذي وقف في مسرح الازبكية بالقاهرة مساء الجمعة ٢٧ ابريل ١٩٣٤ ، ليقول ، وكانت المناسبة هي حفلة تكريم للعقاد :

« كنا أيها السادة نشفق على الشعر العربي وكنا نخاف عليه ان يرتحل سلطانه عن مصر ، وكنا نتحدث حين مات الشاعران العظيمـان شوقي وحافظ ، كنا نتحدث عن علم الشعر العربي المصري اين يكون ومن يرفعه للشعراء يستظلون به ، كنا نسأل هذا السؤال ، وكنت انا أسأل هذا السؤال : لماذا ؟ لاني كنت أرى شعر العقاد على علو مكانته وجلال خطره شعرا خاصا مقصورا على المثقفين والمترفين في الادب ، وكنت أسأل هل آن للشعر القديم المحافظ المسرف في المحافظة ان يستقر وان يحتفظ بمجده ، وهل آن للشعر الجديد الذي يصور مجد العرب وأمل المصريين ان ينشط ويقوى ، انتظرت فلم أجد للمقلدين حركـة او نشاطا ، فاذا المدرسة القديمة قد ماتت بموت حافظ وشوقي ، واذا المدرسة الجديدة قد اخذت تؤدي حقها ، وتنهض بواجبهـا ،

فترضي المصريين والعرب جميعا ، واذا الشعر الجديد يفرض نفسه على العرب فرضا ، واذا الشعور المصري والقلب المصري والعواطف المصرية لا ترضى أن تصور كما كان يصورها حافظ وشوقي ، وانما تريد وتأبى الا أن تصور تصويرا جديدا ، هذا التصوير الذي حمل الملايين على اكبار العقاد كما قال احد الخطباء ، اذن لا باس على الشعر والادب العربي ، وعلى مكانة مصر في الشعر والادب .

ضعوا لواء الشعر في يد العقاد وقولوا للادباء والشعراء : اسرعوا واستظلوا بهذا اللواء فقد رفعه لكم صاحبه » .

هذا هو ما قاله طه حسين سنة ١٩٣٤ .. لقد خلع على العقاد امارة الشعر العربي المعاصر بعد أحمد شوقي ، وراي طه حسين في هذا المجال يؤيد ويناصر رأي أصدقاء العقاد وتلاميذه بل يفوقهم جميعا في الحماس لشعر العقاد .

والعيب الذي يمكن أن نحسه بسهولة في آراء أنصار العقاد وتلاميذه هو انهم متحمسون لكل شيء يكتبه العقاد ولكل شيء يقوله ، فقد كان العقاد شخصية قوية مسيطرة ، وكانت هذه الشخصية القوية المسيطرة تفرض على كل الذين يلتفون حولها نوعا من الاعجاب أشبه بالاعجاب الصوفي الذي يفقد فيه الوعي سيطرته على الانسان ، ويفقد فيه التفكير المنطقي قدرته على التحكم في الآراء وتنقيتها من العناصر العاطفية المفروضة عليها . فليس بين تلاميذ العقاد واصدقائه من يرفض شيئا كتبه العقاد أو ينقده ، بل ان « كل » ما كتبه العقاد يحظى باعجاب هؤلاء الاصدقاء والتلاميذ . وفي انتاج غزير متنوع استمر حوالي ستين عاما متصلة مثل انتاج العقاد لا يمكن ان يوافق العقل على ان كل هذا الانتاج كان ممتازا وناضجا منذ البداية حتى النهاية ... انه رأي عاطفي هو اثر من آثار الاعجاب والانبهار بشخصية العقاد العملاقة .

اما رأي طه حسين في تنصيب العقاد أميرا للشعر فهو رأي يخرج على نطاق الحكم النقدي والادبي لو تأملناه قليلا .. فقد أعلن طه حسين هذا الراي في حفلة تكريم للعقاد ولم يعلنه في جامعة أو في مجال من مجالات البحث والدراسة والعلم ، ومن ناحية أخرى فان تاريخ هذا الخطاب الذي القاه طه حسين هو سنة ١٩٣٤ ... وفي هذا التاريخ كان طه حسين قد بدأ يميل الى حزب الوفد وبدأ يعقد صلات جديدة مع هذا الحزب الذي كان قبل ذلك من أشد أعدائه ومعارضيه ، ولقد كان العقاد في ذلك الوقت هو كاتب الوفد الاول ، وكانت حفلة التكريم التي اقيمت له في ذلك العام - ١٩٣٤ - تحت اشراف رئيس الوفد . ومن ناحية اخرى كان العقاد قد وقف مواقف متعددة في تأييد طه حسين والدفاع عنه عندما أثيرت ضده عاصفة من المعارضة والاستنكار في مجلس النواب سنة ١٩٢٦ ، وبعد سنة ١٩٢٦ ، ووقف العقاد الذي كان عضوا في البرلمان ليدافع عن طه حسين وحريته في البحث العلمي ، وقد ذكر طه حسين مرارا انه لا ينسى للعقاد هذا الموقف منه .

فموقف طه حسين كما هو واضح من خلع امارة الشعر على العقاد هو موقف سياسي وليس موقفا أدبيا ، ومما يؤكد هذا المعنى ايضا ان فكرة امارة الشعر هذه هي فكرة سخيفة ، ولم يكن العقل الادبي في جيل طه حسين والعقاد يقبلها بسهولة ، فهذا الجيل هو الذي دعا الى الصدق في التعبير وتنوع الاتجاهات الشعرية ولم يكن يقبل تجميد المواهب الشعرية أو سد الطريق أمامها باختيار امير للشعراء يرتفع عليهم جميعا ويسمو فوقهم ولا تستطيع موهبة اخرى ان تقترب منه ، ولو صح ان الدكتور طه حسين كان يعني ما يقول عندما خلع امارة الشعر على العقاد فهل كان كل ما يستحقه امير الشعر منه هو هذا الخطاب السريع الذي القاه في حفلة تكريم عامة ؟! ان طه حسين لم يعد الى شعر العقاد بعد ذلك أبدا ولم يشر اليه بالنقد او بالاعتراض او بالتاييد ، مما يؤكد ان موقفه من مبايعة العقاد كان موقفا متسرعا .

هذا هو الاتجاه الاول - بين الدارسين والباحثين - حول شعر العقاد ... وهو اتجاه الاعجاب المطلق بشعر العقاد واتخاذه نموذجا للشعر في مفهومه الصحيح .

يقابل هذا الاتجاه بالنسبة لشعر العقاد اتجاه آخر يرفض الاعتراف بشاعرية العقاد ، ويرى انه بعيد تماما عن الموهبة الشعرية الحقيقة . وعلى رأس هؤلاء الذين يقولون بهذا الرأي احد كبار الادباء في جيل العقاد وهو مصطفى صادق الرافعي ، الذي شن حملة عنيفة وقاسية على شعر العقاد في كتابه المشهور « على السفود » ، ومن المؤكد ان كتاب « السفود » يعتبر جزءا من معركة ادبية كبيرة بين الرافعي والعقاد ، وهي معركة تمتد بجذورها الى بعض الاسباب السياسية والشخصية العديدة ، ولذلك فان كتاب « على السفود » رغم ما فيه من ملاحظات جزئية ذكية الا انه في النهاية يعتبر هجوما وتحاملا ، وليس نقدا فنيا يلتزم بالمقاييس الموضوعية للنقد السليم .

اما النموذج الثاني في هذا الاتجاه ... اتجاه عدم الاعتراف بشاعرية العقاد ، فيقدمه لنا ناقد لبناني كبير هو « مارون عبود » في كتابه المشهور « على المحك » ، ففي هذا الكتاب دراسة واسعة لشعر العقاد يخرج منها الناقد اللبناني برأي يقول بانعدام الشاعرية عند العقاد وبانعدام قدرته في مجال هذا الفن بالذات .

وهذا نموذج من آراء « مارون عبود » في العقاد حيث يقول باسلوبه النقدي الساخر عن دواوين العقاد الثلاثة « وحي الاربعين - هدية الكروان - عابر سبيل » :

« طالعت بدواوينه الثلاثة التي أنفق على تحبيرها برميل حبر وقنطارا من الورق وغابة من الاقلام ، تحسبه سمسارا يصدر شعرا في دواوين ، وبضاعته أشكال وألوان ، فكأنه دكان ضيعة فيه جميع حوائج البيت ... وليس الذنب ذنب الاستاذ ، فهو عارف بأصول الفن ، ولكن الكلام يتعصى عليه ، وفنه كقناة عمرو بن كلثوم لا يلين ويشج قفا المثقف والجبين ، نفسه تطلب ومعدته لا تقطع فيقعد ملوما محسورا ... خذ هذا العنوان الرائع « عيد ميلاد في الجحيم » ، فماذا ترى في تلك القصيدة وهي من خير وحي أربعينه ؟ بيانا دون الوسط ، وشعرا أجش تغلب عليه صنعة النثر وصبغته ، وعلى ضوء قوله « انما الشاعر من يشعر ويشعر » رحت أفتش في جحيمه ولا برجيل يهديني ، فما وجدت خيالا يرضيني ولا شعورا يسليني ، فعدت بخيبة أردد : مالي لا أرى الهدهد ...

القصيدة غراء فرعاء مصقول ترائبها ، ولكنها مقعدة ، تخلو من الاهتزازات والنبرات والصدى البعيد . أنكون في جهنم ونبرد ؟ انحصر عيدا ونحزن ؟ ثم نقول : ان الشاعر من يشعر ويشعر » .

وتبلغ السخرية في نقد مارون عبود حدا عنيفا عندما يعلق على ابيات للعقاد فيقول :

« ... ماذا نقول ؟ أما في مصر عاقل ينصح هذا الرجل ؟ المروة يا ناس ! أنقذوا أخاكم وكفوا عنا شروركم » .

اما الابيات التي علق عليها مارون عبود هذا التعليق الاخير فهي مقطع من قصيدة « سلع الدكاكين في يوم البطالة » . وفي هذا المقطع يقول العقاد :

مقفرات مغلقات محكمات	
كل أبواب الدكاكين على كل الجهات	
تركوها ، اهملوها	
يوم عيد عيدوه	ومضوا في الخلوات
(البدار)	(ما لنا اليوم قرار)

أي صوت ذاك يدعو النا س من خلف الجدار
أدركـــوها أطلفـــــوها
ذاك صوت السلع المحبو س في الظلمـــة نار

ومارون عبود ليس بينه وبين العقاد أي خصومة شخصية ، ولا شك ان رأيه في شعر العقاد هو رأي أدبي خالص ، اما ما جاء في نقده من سخرية قاسية فتلك صفة خاصة في كل كتابات مارون عبود عن العقاد او عن غيره ، كما أن النماذج التي نقلتها من نقد مارون عبود للعقاد هي مجرد نماذج عامة تكشف عن رفضه لشعر العقاد ، أمـــا دراسات مارون عبود عن هذا الشعر فهي مليئة بالمناقشة التفصيليـــة للدواوين والقصائد والابيات ، وهذه الدراسة منشورة كما أشرت في كتاب « على المحك » .

بقي الاتجاه الثالث في نقد شعر العقاد ، وهو الاتجاه الـــذي يناقش هذا الشعر مناقشة معتدلة هادئة ترفض بعضه وتقبـــل بعضه الآخر ، وخير من يمثل هذا الاتجاه هو الدكتور محمد مندور . وقـد بدأ الدكتور مندور حياته النقدية برفض شعر العقاد واستنكاره فقال في كتابه « الميزان الجديد » صفحة ٧٣ :

« لقد تصفحت مثـــلا « أعاصير مغرب » للعقاد فعجبت لمـــن يجرؤون على تسميتها شعراً ، وهي نثرية في مادتها ، نثرية فـــي أسلوبها ، نثرية في روحها ، ونثريتها بعد مبتذلة سميكة ، حتـــى الاحساس فيها شيء لا تطمئن اليه النفس . الادب الجيد لا بـد ان يلونه الاحساس ، وصاحب « أعاصير مغرب » من الكتاب الذين قـد تبهرك مهارتهم العقلية في التمزيج ، ولكنني لا أذكر الا في النـــادر الذي لا يذكر انه قد استطاع يوما أن يحرك في نفسي احســـاسا ، فكيف له بقول الشعر ؟ وكيف يجوز لنا ان نقارن شعرا كالاعاصيـــر ونحوها بشعر المهجر الحي ؟ » .

كان ذلك هو رأي مندور في البداية ، ولكن مندور طور هـــذا الرأي بعض التطوير وعدل فيه عن التطرف الذي يكاد يجعله من أعداء العقاد وذلك في كتابه عن « الشعر المصري بعد شوقي » ، وفي هذا الكتاب يناقش مندور شاعرية العقاد فيعود الى انتقاد ما فيها مـــن « لغة عقلية جافة » و « ضعف في الاحساس الوجداني » ولكنه يقول في ختام دراسته :

« وبالرغم من كل ذلك فاننا لا نريد ان نترك الحديث عن العقاد قبل أن ننصفه ، ونحن ننصفه من أنفسنا أو من القراء بقدر ما ننصفه من نفسه ، فنقرر ان العقاد لم يحرم من الشاعرية ، ولكن شاعريته ليست تلك الشاعرية الفكرية التي يعتز بها كعملاق من عماليق الفكر ، وانما هي تلك الشاعرية الساذجة التي استطاعت أحيانا ان تفلت من العملاق وكبريائه لتشكو الحياة كما شكاها جميع الشعراء ، في لغـة مباشرة ساذجة ... ومن الغريب ان نلاحظ ان هذا العملاق الاعـزب شديد الشغف بالاطفال ، رفيق الشعر في حديثه اليهم او عنهم ، وله في هذا قصائد تذكرنا بنغمات فيكتور هيغو في قصائده التي نظمهـــا كجد وجمعها في ديوان خاص . ففي الجزء الاول من ديوانه ص ٤٩ تحت عنوان « غيرة طفلة » نراه يقول :

ما كـــان أملـــح طفـــلة مـــن غير شيء تخجـل
ضاحكتهـــا فتمـــايلت وشعـــورها تتهـــدل
ورجـــوت منهـــا قبـــلة فأبت كمـــن يتدلـل
وتعبث وهـــي تصـــدني حينـا وحينـــا تقبـل
فرفعـــت مرآة لهـــا فتطلعـــت تتأمـــل
قلت انظري فـــي وجهها أفأنت أم هـــي أجمـل
قـــالت وفيهـــا غضبـــة أنا بالملاحـــة أمثـــل
ومضت تقـــول الى متـــى تنســـى الجميـــل وتجهل

وأقـــول أيكمـــا اذن أدعـــو بهـــا فاقبـــل
عطفت علي وكـــل محبو ب يغـــار فيسهـــل

ففي هذا الشعر الخفيف اللطيف او الرقيق المؤثر لا نلمـــح اثرا للعملاق وجبروته ، ولكننا نحس روحا شاعرية لطيفة في تصـــوير تلك الطفلة العابثة المدلة في تمايلها وشعورها المهدلة » .

ثم يقول مندور بعد أن يقدم عدة نماذج من القصائد التي تتوفر فيها شاعرية العقاد :

« .. العقاد غير محروم من روح الشعر ولا من نبض الحيـــاة . ولكنه اصطنع ، راضيا أو كارها ، لنفسه شخصية عملاقة متجبـــرة أرادت أن تصرع الشعر ، وأن تصرع الحياة ، ولكن هيهات ! فالعقاد لم يقل شعرا الا عندما هزمته روح الشعر وسيطرت عليه . وأمـــا عندما يتعالى العملاق ويصول ويجول فان الشعر يولي الفرار » .

هذه هي الاتجاهات الثلاثة في مـــوقف النقاد والباحثين من شعر العقاد :

اتجاه يعجب بشعر العقاد ويرى فيه نموذجا للشعر الاصيـــل ، ويمثل هذا الاتجاه تلاميذ العقاد وأصدقاؤه ، حيث نجدهم في نفس الوقت معجبين بكل ما يكتبه العقاد من نثر أو شعر بلا استثناء ولا تفريـــق .

والاتجاه الثاني رافض لشعر العقـــاد مستنكر له حيث يرى ان العقاد محروم من الشاعرية .

والاتجاه الثالث معتدل يأخذ على العقاد في شعره بعض الاخطاء والمآخذ ويسجل له ـ في نفس الوقت ـ ما في شعره من عنـــاصر الجمال والفن ومن لحظات الشاعرية السليمة المنطلقة .

فما هي الحقيقة حول « شاعرية العقاد » ... ذلك الجـــانب الذي شغل الباحثين والنقاد في أدب العقاد ولم يتفقوا فيـــه على رأي واحد ؟

رغم كثرة انتاج العقاد من الشعر ، ورغم انه واصل هذا الانتاج الشعري منذ صدور ديوانه الاول سنة ١٩١٦ حتى قبيل وفاته سنـــة ١٩٦٤ ، فاننا نلاحظ ان العقاد لم يترك وراءه مدرسة شعرية واضحة تأثرت به والتزمت بطريقته الفنية ، فلا يوجد شاعر بارز واحد بعـد العقاد يمكن ان نقول انه تلميذ « مدرسة العقاد في الشعر » ، وذلك على العكس تماما من تأثير العقاد في النقد الادبي ، أو تأثيـــره في الدراسات الاسلامية والفكرية بشكل عام ، فقد تأثر الكثيرون بالعقاد في النقد وفي الدراسات الفكرية تأثرا ملموسا واضحا . ويمكننـــا ان نقول ايضا ان كثيرين من الشعراء الذين ظهروا بعد العقـــاد قد تأثروا بأفكار العقاد وآرائه في الشعر دون ان يتأثروا بشعـــره . ذلك لان آراء العقاد في الشعر كانت من أوضح وأعمق ما أضافه العقاد الى النقد العربي المعاصر .

فما هو سر هذه الظاهرة ؟.. لماذا لم يترك العقاد وراءه مدرسة شعرية تتأثر به رغم غزارة انتاجه الشعري واستمراره في هذا الانتاج لمدة تقرب من خمسين سنة متصلة صدر له فيها اكثر من عشرة دواوين ؟

ان بعض الشعراء الذين ماتوا في سن مبكرة ، وتركوا وراءهـــم انتاجا أقل بكثير مما تركه العقاد ، كان لهم من التأثير الفني فـــي شعراء جيلهم وفي الشعراء الذين ظهروا بعدهم أكثر بكثير مما كـــان للعقاد . فأبو القاسم الشابي مات في حوالي الخامسة والعشرين من عمره ولم يكن له سوى ديوان واحد هو « أغاني الحياة » ولكن روح الشابي سرت لفترة طويلة في الشعر العربي ، وكان من الممكن عـــلى الدوام أن نلتقي بهذه الروح فيما نقرؤه من قصائد الشعر العربي

الذي ظهر بعد وفاة الشابي . وهذا نفسه ما يمكن ان يقال عن شعراء اوروبيين آخرين ، فهناك الشاعر الفرنسي « رامبو » الذي ترك الشعر في سن مبكرة ، ومع ذلك ترك آثارا واضحة على الشعر الفرنسي في عصره ومن بعده .

وهكذا فان تأثير الشاعر ليس بغزارة انتاجه ، وانما يكون هذا التأثير بمدى القوة الكامنة في شخصية الشاعر وما في هذه الشخصية من تعبير عن وجدان العصر وحساسيته . والحقيقة ان العقاد لم يكن يملك هذه الشخصية المؤثرة في شعره ، كما كان يملكها في نقده او في دراساته الفكرية المختلفة .

ومن هنا لم يترك وراءه مدرسة شعرية تتأثر به وتمشي على طريقه .

وأي نظرة موضوعية دقيقة في شعر العقاد تكشف ان هذا الشعر كان يعاني من عيوب رئيسية أضعفته وقللت من تأثيره ... ومثل هذا الراي الموضوعي لا علاقة له باتجاه الذين يعجبون بكل ما صدر عن العقاد من نثر وشعر وفكر ، وليس له علاقة برأي الذين يستنكرون كل ما كتبه العقاد ، ولكنه رأي موضوعي بعيد عن هوى الحب الاعمى أو الكراهية العمياء .

فما هي العيوب الرئيسية في شعر العقاد ؟

اهم ما يواجه القارىء لشعر العقاد هو الطابع العقلي الذي يسيطر على هذا الشعر ، فهو شعر يصدر عن العقل ، ويعبر عن مجموعة من الافكار المجردة ، ويتميز بما في هذه الافكار التجريدية من جفاف وبرود . والفكر بالطبع عنصر رئيسي من عناصر الشعر الجيد الاصيل . ولكن الشعر في أساسه فن من فنون الوجدان ، فلا بد أن يكون وراء القصيدة تجربة انسانية تهز قلب الشاعر وتدفعه الى كتابة قصيدته ، وبدون هذه التجربة الانسانية ، وبدون هذا الانفعال العميق لا تنفع الافكار المجردة مهما كانت قيمتها في بناء القصيدة الشعرية . ومن الملاحظ في شعر العقاد ان الكثير من قصائده تبدأ بمقدمة نثرية يشرح فيها فكرة القصيدة ويحاول ان يساعد القارىء على فهم مضمون القصيدة ، كما ان قصائده تكثر بها الهوامش التي تشرح معنى بيت أو لفظ ، والمقدمات والهوامش تكشف كلها ان العقاد نفسه كان يحس انه يصوغ في شعره مجموعة من الافكار العقلية المجردة التي تحتاج الى الشرح والتفسير .

فعندما يقول العقاد مثلا عن « القرد » في حديقة الحيوان :

انتظر يا صديق شيئا فشيئا
تطبخ القوت كله بيديكا
غير اني أخال ما كان نيئا
منه أجدى في الحالتين عليكا
انتظر يا صديق مليون عام
او ملايين لست والله أدري
ان تدانيت بعدها من مقامي
فقصاراى المطاف أن لست تدري

هذه الابيات لا يمكن فهمها بدون مقدمة العقاد التي يقول فيها : « ما بال هذا القافز الماهر قد وقف حيث هو في سلم الرقي ، ولم يأت على درجات السلم صعودا ووثبا في بضعة ملايين من السنين ؟ هذا سؤال ، وسؤال آخر نعود فنسأله : ماذا يفيد من الصعود ، ان كان قد صعد ، الطعام المطبوخ ؟.. هو يأكل الآن طعامه نيئا ، وذلك انفع . أو يأكله مطبوخا على يد غيره وذلك أدنى الى الراحة . أو يفيد العلم ؟

... قصاراه اذن ان يقول « لست أدري » كما يقولها الانسان كلما واجه معضلات الوجود » .

هذه هي مقدمة العقاد التي تفسر لنا أبياته عن القرد ، وهذه المقدمة هي التي تساعدنا على ان نفهم تلك الابيات والا ما استطاع احد ان يفهمها لشدة غموضها . فنحن اذن امام أبيات تخاطب الذهن ولا تخاطب الوجدان . كما انها حتى في مخاطبتها للذهن تبدو غامضة صعبة على الفهم مما يحتاج معه العقل الى تفسير وشرح .

والابيات تتضمن هذه المعاني العقلية الجافة المباشرة :

فعندما يقول العقاد القرد :

انتظر يا صدبق شيئا فشيئا
تطبخ القوت كله بيديكا
غير اني اخال ما كان نيئا
منه اجدى في الحالتين عليكا

فانه يقصد بذلك الاشارة الى نظرية التطور التي تقول ان القرد هو اصل الانسان ، ومن هنا يقول العقاد للقرد انتظر « شيئا فشيئا » ، أي انتظر زمنا كافيا ، فسوف تتحول الى انسان ، ولما كان الانسان هو الذي يطبخ القوت بيديه ، لان بقية الحيوانات ـ ومن بينها القرد ـ تأكله نيئا ، فان غاية تطور القرد أن يصبح انسانا ثم « يطبخ القوت بيديه » . وهكذا يشير العقاد في البيت الاول الى نظرية التطور ، ثم يشير الى أحد الفوارق بين الانسان والقرد ، وهذا الفارق هو طبخ القوت . أما في البيت الثاني فهو يقدم لنا بعض المعلومات الطبية وهي ان « الطعام النيء » أجدى واكثر فائدة من الطعام المطبوخ وهو أجدى في الحالتين ـ أي في حالة القرد وحالة الانسان معا ـ على صحة الجسم . والمعنى العام للبيتين هو ان العقاد يقول للقرد : ان حالته ليست سيئة ، لانه لو انتظر بعض الوقت فسوف يتطور الى انسان يطبخ الطعام بدلا من ان يأكله نيئا ، بينما الطعام النيء أفضل وأصح .

بعد ذلك يقول العقاد :

انتظر يا صديق مليون عام
أو ملايين لست والله أدري
ان تدانيت بعدها من مقامي
فقصاراى المطاف أن لست تدري

ومعنى هذين البيتين ان العقاد يقول : انتظر مليون عام أو عدة ملايين وبعدها سوف تصبح انسانا حسب نظرية التطور . ولكن ما جدوى تطورك الى انسان ؟ هل المعرفة هدف لك يمكن ان تسعى اليه ؟.. ان اقصى الجهد في هذه المعرفة انك سوف تقول في النهاية : لست ادري . لان اكبر العلماء في تاريخ الانسانية يقفون أمام أكوام المعرفة حائرين أمام مشاكل الانسان الكبرى حيث يقولون : لسنا ندري ما هي الحقيقة .

هذه هي مجموعة الافكار التي شحن بها العقاد أبياته الاربعة عن « القرد » ، وهي أفكار مجردة ، ومعان خالية من اي ايحاء نفسي أو تأثر شعوري حقيقي بتجربة من التجارب . والابيات أشبه بمداعبات يكتبها كاتب من باب « العبث والتسلية » لا من باب الفن الحقيقي ، ولكن الكثير من شعر العقاد يقوم على هذا الاساس الفكري التجريدي الخالي من الانفعال الوجداني العمق .

وقد تذكرت وأنا أقرأ هذه الابيات قصيده قصيرة للمتنبي وهو يمر بمكان اسمه « الفراديس » في الشام حيث سمع اثناء مروره بهذا المكان زئير بعض الاسود ، فكتب هذه القصيدة التي لا تزيد في ديوانه عن اربعة أبيات ، والعقاد ـ مثل المتنبي ـ كتب قصيدته عن القرد في مناسبة معينة هي زيارته لحديقة الحيوان ... وقد قرأنا ما قال العقاد عن القرود ، وما أوحت اليه به هذه القرود ... فماذا قال المتنبي عندما سمع زئير الاسود ؟ لقد كتب المتنبي هذه الابيات

الاربعـة :

اجـارك يا اسـد الفراديس مكـرم
فتسكـن نفسي ام مهـان فمسلم
ورائي وقـدامي عـداة كثيـرة
احـاذر من لص ومنـك ومنهـم
فهل لك في حلفي عـلى ما اريده
فاني باسبـاب المعيشـة اعـلم
اذن لاتـاك الخير من كل وجهـة
واثريـت ممـا تغنميـن واغنـم

هنا نجد موقفا نفسيا متناسقا وعميقا ومختلفا تمام الاختلاف عن موقف العقاد : ان زئير الاسود بالنسبة للمتنبي لم يكن مصدرا للافكار المجردة عن الاسد ملك الغابة وعن القوة والضعف وما الـى ذلك ، ولكن المتنبي صور لنا حالة نفسية شعورية مرتبطة اشد الارتبـاط بزئير الاسود ، انه يعبر في البيت الاول عن حالته النفسية الخاصـة وهي حالة « القلق والخوف » ولذلك فهو يخاطب الاسود قائلا : هل سوف أكون مكرما فاهدأ واستريح ، أم انني سوف أهان واخـذل ؟.. ويختار الشاعر كلمة ذات دلالة نفسية وشعورية عميقة هي كلمـة « الجار » فيقول : « اجارك يا اسد الفراديس ... » . وكلمـة « الجار » تكشف عن وجدان الشاعر ، انه الوجدان القلق الملهوف الذي يطلب السلام ، ويتمنى ان تنتهي لحظة الخطر بالامان والخلاص، وهو يحمل في نفسه هذه المشاعر المسالمة ويرجو ان يجد لها صدى عند الاسود ، فهو ليس « عدوا » ولا « فريسة » ولا أي شيء آخر... انه « جار » بكل ما تحمله كلمة الجيرة من رغبة عميقة في الود والامان والسـلام . ولكن الشاعر مع ذلك يحس انه في خطر ، وانـه لا يدري هل ينجو من الاسود ، أو ان زئير الاسود سوف يكون انـذارا بالشر ؟ ثم نقرأ البيت الثاني فيزداد شعورنا بقلق الشاعر وحالتـه النفسية المضطربة ، ذلك لان زئير الاسود يذكره بالوحشة التي يعانيها في طريقه وبالمخاطر الاخرى التي تواجهه ، ان الشاعر هنا يدفع لحظة القلق الى قمتها وينقلها الينا بقوة وعمق :

ورائي وقـدامي عداة كثيـرة
احاذر من لص ومنـك ومنهـم

فوحشة الطريق توحي بالخوف والحذر من اللصوص ، والشـاعر من ناحية اخرى له اعداء كثيرون يتربصون به ، واخيرا تأتي هـذه الاسود لتزيد مخاوفه وشعوره العميق بالقلق والحذر ... ان الشـاعر في هذا البيت يضعنا معه ـ بعمق وقوة ـ في قلب حالته النفسية ، وفي قلب اللحظة الشعورية التي يعاني منها ويعبر عنها اصـدق تعبير ... انها لحظة القلق والحذر والشعور بالخطر .

وينتقل الشاعر في البيت الثالث الى حوار أشبه بالحـوار الباطني في داخله ، ولكنه صورة حوار بينه وبين الاسود ، وهو حوار من جانب واحد ، ان الشاعر يقول للاسود :

فهل لك فـي حلفي عـلى ما اريده
فاني باسباب المعيشـة اعـلم

هنا ينتقل بنا الشاعر من لحظة الخوف والحذر الى لحظـة الامل ... وميلاد الامل في لحظات الخطر الشديد هو حقيقة لا جدال فيها . فدائما في هذه اللحظات تحاول الحياة ان تعبر عن نفسهـا ببارق من الامل ، ولو كان هذا الامل هو الشعاع الاخير في المصباح ، فتلك طبيعة الانسان ، وتلك طبيعة الحياة التي لا تستسلم لليـاس النهائي قبل أن تبذل أقصى ما لديها في سبيل الخلاص . والامـل الجميل عند الشاعر هو ان يعقد حلفا مع الاسود ، في سبيل تحقيق ما يريـده ، وكانه يريد ان يغوي هذه الاسـود بعدم ايذائه ، ويقول لها انها لن تخسر في هذا الحلف الذي سوف يحصل فيه على الامان ، وتستفيد منه ما لديه من خبرة واسعة بامور الحيـاة ....

وفي البيت الرابع ، تأكيد لمعنى البيت الثالث حيث يكشف الشاعر فيه عما سوف يستفيده الطرفان من هذا الحلف :

اذن لاتـاك الخير من كل وجهـة
واثريـت ممـا تغنميـن واغنـم

وما أجمل هذا البيت الاخير الذي يبلغ فيه الشاعر درجة عالية من الاندماج في حلمه وأمله ، وكانه بالفعل قد نجا وحقق التحـالف مع الاسود وشاركها حياتها وعاشا معا في خير كثير يقتسمان ما يغنمان معا في الفة ومشاركة كاملة .

في هذه القصيدة القصيرة نعيش مع شاعر يعبر عن تجربـة نفسية واضحة ، حيث ينقل لنا في أبياته حقيقة مشاعره وحقيقـة ما ينبض به قلبه ، وحيث نرى « الاسود » من خلال حالة الشـاعر النفسية ، وهي حالة اساسها الخوف والاحساس بالخطر والحذر . وفي اعماق هذه الحالة النفسية يتمنى الشاعر فـي نفس الوقت ان يتخلص من المحنة التي يعانيها ، ويحلم بمشاركة الاسود حياتها فـي نوع من الجوار الآمن المتعاون الحقيقـي حتى يستطيع ان يتخلص مما يعانيه .

تجربة انسانية صادقة ، وانفعال نفسي واضح مؤثر ، واحساس وجداني حقيقي عبر عنه المتنبي ومس قلوبنا ومشاعرنا .

اما العقاد فقد وقف من القرد موقف المفكر المتفلسف الـذي لا يكشف اي جانب من جوانب نفسه ، ولا يعبر في أبياته عـن أي انفعال أو نبض أو شعور انساني ... ان ابياته أشبه بعمليـة تشريح الضفدعة التي يقوم بها طلاب الطب في السنوات الاولى من دراستهم.

ويذكرني موقف العقاد من القرد أيضا بابيات لشاعر عربي قديم يخاطب فيها « جمله » فيقول :

شكا الي جملي طول السرى
يا جملي ليس الي المشتكى
صبرا جميلا فكلانا مبتـلى

هنا نحس أيضا بتجربة الشاعر النفسية ، وبما في قلبه مـن حزن والم ، وما فيه من حنان دفعه الى الاحساس بان جمله يحدثـه ويشكو اليه الطريق الطويل ، وتتحول العلاقة بين الشاعر والجمـل الى علاقة انسانية حميمة ، كما تحولت بين المتنبي واسوده ، وهنا يقول الشاعر لجمله : « صبرا جميلا فكلانا مبتلى » ... أي انالشاعر وجمله شريكان في المحنة شريكان في العذاب .

وهذا ما أعنيه بانعدام التجربة الانسانية في معظم شعر العقاد ، ووقوف شعره دائما عند حدود التاملات العقلية الجافة الجامـدة . وليس معنى هذا ان العقاد قد انعدمت في حياته التجارب الانسانية ، فلا شك ان حياته مليئة بهذه التجارب الخصبة العميقة ، وانه عبر عن كثير من هذه التجارب في كتاباته النثرية تعبيرا صادقا أصيلا ، ولكنني اتحدث عن شعره ... حيث يبدو هذا الشعر صادرا مـن العقل ومن مجموعة الافكار التي يحملها هذا العقل دون ان يجعـل تجاربه الانسانية منبعا لشعره ومصدرا أساسيا له . فعندما يتحدث العقاد عن « القرد » فان هذا الحيوان عنده هو « نوع » القرود ، وهو يثير في ذهنه مقابلة بينه وبين « نوع » الانسان ثم يحرك في هذا الذهن ما فيه من افكار مختلفة عن داروين ونظرية التطور ، وعن قيمة المعرفة الانسانية ، وهل تتوصل بالانسان الى نتائج معينة أم انهـا تقف عند حد معلوم .

ولكن المتنبي في قصيدته عن « الاسود » يقدم لنا الموقف كـله في ضوء علاقة انسانية ونفسية محددة يخلقها بينه وبين هذه الاسود .

ـ التتمة على الصفحة ـ ٥٠ ـ

عادل اديب آغا

اغنية حب الى دمشق

بلادي :
أنا جسدي هذه الارض ..
أركض فيها اليها ..
وأخرج من جرحها :
زهرة
أو جدار
وحين تشاء سأصبح غابه
واحملها فوق ظهري ..
وافترش الشمس بين يديها ..
وان عطشت ..
استحيل سحابه .
بلادي الجراح التي ترفض الاسئله
وتهدأ في وجه عاشقها
جسدي هذه الارض
أسمع صوت دماء الرجال ..
وهم يدخلون شرايينها
واحدا .. واحدا ..
فاكتب شعرا جديرا بمن لا يعود ..
واكمل خطوته ..
ينهض الضوء ..
يا أيها الموت صار النهار دليلي ..
تعال نقدس موت الرجال الفريد ..
بلادي :
سأحلم بالموت فيك ..
وبالحب ..
والرعب فيك
وأحلم بالزمن الطفل ..
والفرح البكر فيك
وأصرخ باسمك يا شام

اطلع من بين حزنك كالماء
اكتب فوق ذراعيك
بالثلج .. والرمل .. والنار
احفر في قاسيون .. على الصخر ..
أجمل نصر .. وأول نصر
واحميك من وحل ظني ..
ومن زيف ألفاظي الخاطئه
وأعلن اني تعلقت وجها فريدا ..
وسميت وجه حبيبي : دمشق
ومارست أجمل عشق
اخذنا تواقيع كل الازقة
في دفتر الحب ..
تحت الشموع
وكان الدمار ..
الدم ..
الصبر .. والارض ترفض
والشجر ..
الماء .. والضوء يصمد ..
والموت يدخل بين الضلوع
وكانت عيون الصغار تطارد طير الذهول ..
وتجمعه قطعة قطعة
دون خوف .. ودون دموع
ومن قلب كل الحطام ..
رأيت حبيبي يطل علي وكان حبيبي دمشق
فعانقت فيه انتصار الحياة ..
ومارست أجمل عشق

حلب

ياسين رفاعية

الرجل الخطر

قال رئيس الشرطة مخاطبا احد معاونيه :
ـ راقب لي هذا الرجل .
اخذ المخبر الصورة من رئيسه وخرج .

في صباح اليوم التالي وقف المخبر تجاه منزل الرجل . وتظاهر انه ينتظر احد اصدقائه ، اذ كان يتطلع الى ساعته ، ثم ينظر الى فم الزقاق بقلق ظاهر .

في الساعة الثامنة الا ربعا ، خرج شاب مربوع القامة من منزله ، كان يضع على عينيه نظارتين سميكتين طبيتين . ويتأبط مجموعة من الصحف والمجلات . ولقد سمع المخبر صوتا نسائيا ينادي : « الله يرضى عليك يا بني ، الله ييسر طريقك ، ويفتح لك ابواب الرزق » ولقد لاحظ المخبر ان الرجل يردد دون صوت : آمين .. امين .

اتجه الرجل الى الشارع بهدوء ، كذلك فعل المخبر .

انتظر الرجل قدوم الباص الى المحطة . وعندما وصل صعد اليه ، كذلك فعل المخبر . وعندما وجد الرجل مقعدا فارغا وجلس فيه ، اسرع المخبر وجلس الى جانبه .

ولقد تأمل المخبر الرجل جيدا . انه نحيل ضعيف ، حتى لتكاد ملابسه تسقط عنه ، بل كان جسده كله يرتجف ، قال المخبر في نفسه « انه رجل صغير جدا » .

هبط الرجل من الباص في المدينة ، كذلك فعل المخبر .

اقترب الرجل من مبنى وزارة العدل ، قرأ كل الاوراق المثبتة بدبابيس على لوحة الاعلانات . ثم هز برأسه ومشى في اتجاه آخر ، كذلك تبعه المخبر .

ولقد مشى الرجل طويلا في الشوارع ، كذلك مشى المخبر طويلا ، حتى اذا وصل الرجل الى مبنى وزارة الزراعة كان المخبر وراءه . وفعل الرجل كما فعل امام مبنى وزارة العدل .. وبدا الضيق على وجهه وهو يترك مكانه ، كذلك بدا الضيق على وجه المخبر . وزار الرجل ذلك اليوم اكثر مباني وزارات الدولة ، وقرأ كل لوحاتها . كذلك فعل المخبر . وعندما تطلع الرجل الى ساعته ورآها الثانية ، كذلك كانت الثانية في معصم المخبر .

دخل الرجل سوقا عتيقة في المدينة . وكاد يضيع في الزحام ، لولا ان المخبر بذل جهدا كي لا يغيب عنه . ولم يكن يهمه مطلقا ان يتدافع والناس بالمناكب ، فيجب قبل كل شيء ان لا يغيب الرجل عنه ولو ادنى لحظة . ولما لاحظ المخبر ان الرجل دخل مطعما متواضعا ، تنفس الصعداء . فلقد حان له ان يرتاح قليلا ، ودخل المطعم . كان الرجل الصغير قد اختار طاولة في الزاوية . فاختار المخبر طاولة الى جانبه . واقترب النادل من الرجل الصغير يسأله ماذا يريد ، فقال له بصوت ضعيف مرتجف : صحن فول . واقترب النادل من المخبر يسأله ماذا يطلب . فطلب صحنا من اللحم المشوي وصحن سلطة ، وكأسا من العرق . ولقد اسرع النادل ليعود بعد قليل باللحم المشوي والسلطة والعرق . فيما كان الرجل الصغير ما زال ينتظر .

بعد قليل جاء النادل بصحن الفول ووضعه على طاولة الرجل الصغير ، فبدأ هذا تناول طعامه ببطء شديد ، فيما كان المخبر يمضغ طعامه وهو ينظر اليه . بعد قليل دفع الرجل الصغير ثمن طعامه وخرج، وكذلك فعل المخبر . وبعد لحظات دخل الرجل مقهى شعبيا والتقى باصدقائه الذين رحبوا به .

سمع المخبر حوارهم .
سأل احدهم الرجل الصغير :
ـ هل وجدت عملا ؟
ـ لم اجد عملا .
ـ انتظر .. سيفرجها الله
ـ سيفرجها الله
وقال له آخر :
ـ من اين تعيش ؟
ـ ابيع ما يمكن بيعه من حاجيات المنزل
ـ وضعك سيء
ـ وضعي سيء .
ولقد كان المخبر ، رغم ضجيج المقهى ، يصغي جيدا . فيما قال ثالث للرجل الصغير :
ـ هل تلعب النرد ؟
ـ لست في مزاج رائق .
ـ تعال .. ستنسى

وصفق للنادل طالبا طاولة نرد . لحظات وبدأ الاثنان يلعبان . وهنا

اقترب المخبر اكثر موحيا انه يريد التفرج ، فافسح له الرجل الصغير مكانـا .

لعب الصديقان زهاء ساعة ، وكان الرجل الصغير غير متحمس . وهنا اقترح ثالث الذهاب الى السينما . فيما دخل بائـع صحف . فاشترى الرجل الصغير صحيفة . والمخبر كذلك ، فتح الرجل الصغير الجريدة ، قرأ عناوينها الصغيرة بسرعة ، وصار المخبر يفعل مثله . انتقل الى الصفحة التالية . ثم راح يقرأ الاعلانات ، قرأ المخبر ايضا الاعلانات بعد قليل رمى الرجل الصغير الصحيفة جانبا . لكن المخبر طوى جريدته جيدا ووضعها في جيب ردائه . عاد الذي اقترح الذهاب الى السينما يجدد اقتراحه . لكن الرجل الصغير بدا مترددا . الا ان الصديق قال ضاحكا :

ـ قم يا عادل ، انا ادعوك .

ـ ليس هذا سبب ترددي .. انا تعب .

ـ تعب من ماذا ؟ انت عاطل عن العمل منذ فترة طويلة . ولقـد اعتدت الكسل . قم . قم . سترّوح عن نفسك اذا حضرت فيلمـا سينمائيـا .

ولم يفه الرجل الصغير بكلمة . عندئذ استعد الاصدقاء لمغـادرة المقهى ، وكذلك استعد المخبر .

واختار الثلاثة فيلما فرنسيا اسمه «المعجزة لا تقع الا مرة واحدة» وتعمد المخبر ان يكون مقعده خلف الرجال تماما ليتسنى له الاستماع اليهم بشكل جيد .

ودخل الجميع الصالة ، واتخذ كل منهم مكانه ، واقترب المخبر واتكا على المقاعد التي امامه :

ـ تلك المراة الجميلة ، انها شهية كرغيف خبز .

ـ ودافئة كبيت مليء بالسجاد .

ـ نهداها رائعان .

ـ شفتاها قرمزيتان

وغابت المراة في مقعدها .

ـ آه .. ليت مقعدها كان الى جانبنا

ـ ليست وحدهـا

ـ لا شك ان حبيبها معها

ـ انظروا .. فعلا حبيبها معها

ـ عندما تظلم الصالة سيكون لهما فيلمهما الخاص

ـ لا شك ان يده ستشبع من لحمها النضر

ـ هل تعرف النساء يا عادل ؟

ـ لم اعرف امراة .

ـ كيف تتصورها ؟

ـ اتصورها بيتا من النجوم ، واكوام نضار .

ولقد حاول المخبر ان يردد في نفسه حوار الرجال الثلاثة كي يقدم غدا تقريره الذيدلل على نشاطه ، ويخطو به خطوة اخرى نحو الترقية

عاد ينصت :

ـ ماذا ستفعل اذا فشلت في الحصول على عمل ؟

ـ سأرحل

ـ واذا لم تجد عملا بعد رحيلك ؟

ـ سابذل جهدي

قال احدهم متنهدا :

ـ آه.ليت الانسان لم يخلق للعمل . قالوا ان الانسانكان يعيش على نباتات الارض قبل الف عام .

ـ لم يعد في الارض نباتات مجانية . كل شيء اصبح له ثمنه ، الخبز له ثمن . الرز له ثمن . اذا لم تدفع تموت جوعا .

ـ واذا لم يكن معك ما تدفع ؟

ـ تسرق

ـ اذا سرقت ياخذونك الى السجن

ـ على الاقل تاكل هناك

ـ كل شيء يمكن تحمله ما عدا الجوع

دخلت امراة تحملطفلا وتجر وراءها طفلين آخرين ، علق احدهم :

ـ سنقضي وقتا سيئا .

ـ لماذا ؟

ـ انظر . امراة جلبت معها اولادها

ـ ولكن .. اليس ممنوعا دخول الاولاد ؟

ـ لعلها توسلت الى الموظف الذي ياخذ التذاكر ووعدته ان لا يصدر عن احد اولادها اي صوت .

قال احدهم :

ـ متى تصبح لنا اسرة . متى يصبح لنا اولاد ؟

قال الرجل الصغير :

ـ الافضل ان لا تتمنى ذلك !

ـ لماذا يا عادل .. الا تتمنى ان تتزوج امراة تحبها وتنجب لـك دزينة اولاد ؟

ـ لا اتمنـى .

ـ لماذا ؟

ـ الحبيبة يجب ان يكون لها قصر ، والاولاد حديقة يلعبون فيها .

ـ انت طماع . انا لا اطمع باكثر من ترفيع استثنائي ثم اتزوج .. بيوت الاجرة كثيرة . وليس ضروريا ان يكون لكل بيت حديقة .

ـ لكن .. لا تعرف متى يضع احدهم قدمه في ظهرك ويقذف بـك خارجـا .

ـ انت متشائم اكثر مما يجب .

قرع الجرس . واخذت اضواء الصالة تخفت رويدا رويدا . الى ان عم الظلام فاشتعلت الشاشة بالاعلانات .

قال الرجل الصغير مخاطبا جاره :

ـ الاعلانات .. الاعلانات .. اصبحت الاعلانات اهم شيء فـي حياتي .

ولقد استغرب المخبر ان يسمع كلاما من هذا النوع ، لاول مرة منذ الصباح ، فاخرج في الظلام دفتره الصغير ودون هذه العبارات ، ثم اقترب اكثر الى الامام متسائلا : هل هذا اجتماع سري .. لكن الرجال الثلاثة كانوا صامتين .

عرضت الشاشة مشاهد مختلفة لافلام سينمائية قادمة . ثم اضيئت الانوار . قال احدهم : تعالوا ندخن خارج الصالة . خرج جميعهم ، ولحق بهم المخبر ولاحظ ان الرجلالذي يراقبه لا يدخن.انما شغلنفسه

بالنظر الى صور النجوم السينمائية المثبتة على جدران القاعة . وفي صور ممثلة الفيلم وهي تقبل بطل الفيلم . ولقد حاول المخبر ان يجد شيئا غير عادي في هذه الصور ، لكنه لم يفلح .

عندما اخذت الانوار تخفت . عاد الجميع الى مقاعدهم . وبدا عرض الفيلم ، ولم تمض دقائق الا واخذ الرجل الصغير يتململ . وظلت عينا المخبر منصبتين عليه تماما . وبدا للمخبر فيما بعد ان الرجل الصغير قد استغرق في النوم .ومع ذلك لميشغل نفسه بالنظر الى احداث الفيلم ، فهو في مهمة ، وهو بالتالي ليس في اجازة ، وعليه تنفيذ اوامر رئيسه بدقة .

قال احد الصديقين للاخر :

ـ عادل نـام

ـ اتركه في همومه

ثم تابعا النظر الى الشاشة .

عندما انتهى عرض الفيلم،هز" احد الصديقين الرجل الصغير . استيقظ مذعورا . راى الناس يخرجون . فراح يعتذر لرفيقيه في خجل:

ـ آسف .. اعذروني .. كنت تعبا ، فنمت .

ـ كان الفيلم جميلا .

ـ عنوانه حكمة

ـ المعجزة لا تقع الا مرة واحدة

ـ والله صحيح

ولقد بذل المخبر جهدا كي يسمع ما يدور من احاديث بين الرجال الثلاثـة .

في الشارع ، وقد بدا الغروب يخيم على المدينة ، ظل المخبر وراء الرجل الصغير وصديقيه . قال احدهم :

ـ ما رأيكم ؟. نعود الى المقهى .

وافق الثاني ، لكن الرجل الصغير اعتذر قائلا :

ـ امي وحدها في المنزل ، ولا اريد ان اتاخر عليها . انها تنتظرني.

ـ لم تعد صغيرا حتى تخاف عليك .

ـ ليس الامر ان اكون صغيرا او كبيرا . الحق انها عزائي الوحيد وهي تظل قلقة لانها تعرف انني في وضع غير طبيعي .

ـ كما تريد

وهنا اقترب الرجل الصغير من احد صديقيه وهمس باذنه شيئا . خفق قلب المخبر « يا الهي .. ماذا قال له ؟ » ولكن سرعان ما تبـدد خوفه عندما سمع الاخر يقول له :

ـ ولو يا اخي عادل .. ولو .. نحن لبعضنا . لقد سبق ومررت بحالة مثل حالتك .. لا .. لا لن يزعجني ذلك . خذ .

ولاحظ المخبر ان الصديق اخرج من جيبه بضع اوراق صغيرة من النقود وقدمها للرجل الصغير الذي كان خجلا . وقبل ان يمد يده لاخذ هذه النقود التفت يمنة ويسرة بنظرات خاطفة ، ثم سرعان ما اخفـى النقود في جيبه وهو يتمتم بكلمات الشكر . ثم ودع صديقيه ومشى في اتجاه آخر .

تبعه المخبر وما زالت في ذهنه تلك اللحظات الخاطفة التي التفت فيها نظرات الرجل الصغير بنظراته قبل دقائق لاول مرة منذ راح يتتبعه ولاحظ المخبر ان هذه النظرات رغم قلقها وخوفها كانت تنم عن دخيلة ذلك الرجل الطيبة وحزنه العميق واحساسه بالغربة ، بل ان المخبر اخذ منذ تلك اللحظة يتساءل عن السبب الذي دفع رئيسه ان يطلب منه مراقبة هذا الرجل الصغير . ومع ذلك (قال المخبر لنفسه) يجب ان تقوم بالواجب . وان تراقب هذا الرجل حتى يدخل بيته .

بعد لحظات دخل الرجل الصغير احدى المكتبات فاشترى كتابـا ومجلة اسبوعية ، ولم ينس المخبر قبل ان يخرج من المكتبة ان يسال عن اسم الكتاب والمجلة . رواية لمؤلف اجنبي ومجلة فنية . لكن لم يفته ان يلاحظ ان غبطة مشوبة بالدعة والاطمئنان ارتسمت على وجهالرجل بعد شرائه الكتاب والمجلة .

ولقد اخذ الرجل الصغير يغذ السير نحـو محطة الباص ، كذلك فعل المخبر . وصل الباص ، فصعد اليه الرجل ، وصعد المخبر وبعد قليل نزل الرجل من الباص ، ونزل المخبر ووصل الرجل الى بيته ، اخرج مفتاحا وفتح الباب ودخل ، وظل المخبر في الخارج نحو ساعة . وعندما اطمان ان الرجل لن يخرج ثانية تنفس الصعداء وعاد الى منزله ليكتب تقريره .

* * *

في صباح اليوم الثاني دخل المخبر على رئيس الشرطة ، وبعد ان حياه التحية العسكرية المالوفة . قدم بضع اوراق وقال :

ـ لقد راقبت الرجل طوال يوم امس يا سيدي .. واليك التقرير.

اخذ رئيس الشرطة التقرير من المخبر ، ثم جلس خلف منضدته . وراح يقرأ باهتمام بالغ . ولقد لاحظ المخبر وهو يقف امام رئيسه وقفة الاستعداد ان الاهتمام اخذ يزداد على وجه رئيس الشرطة كلما قـرا صفحة ، فاغتبط هو ايضا .

وبعد انتهاء رئيس الشرطة من قراءة التقرير ، ضغط على جرس احمر الى جانبه ، فدخل على الفور رجل فارع الطول ضخم الجثـة وقـال :

ـ نعم سيدي .

ـ خذ .. هذا التقرير . وافتح ملفا له ، فهذا الرجل يشكل خطرا على امن الدولة .

ثم التفت رئيس الشرطة الى المخبر ، وقال له :

ـ اخرج الان .. فقد اطلبك بعد قليل .

وخرج المخبرمن غرفة الرئيس بانتظار اوامر جديدة .

سامي خشبة

الحضارة والمسرح في بلاد الماجيار

ربما كان ولعي القديم بالتاريخ هـو الذي جعلني اعلـق اهمية كبيرة على حقيقة ان المجريين « أوروبيون جدد »، لم يصلوا الى أوروبا الا في القرن التاسع الميلادي ، ودخلوا المسيحية في القرن التالي :اي انهم لا علاقة تربطهم بالجذور الاولى للحضارة الاوروبية الغربية التي نبتت في هيلاس الاغريقية ثم تكاملت في روما . ومع هـذا فـان عملية دخولهم « التاريخ » كانت تعني التحضر بحضارة الغرب والارتبـاط بكل جذورها الاغريقية الرومانية اولا ،الامر الذي ادى (بالمعنى الحضاري المجرد) الى انغماسهم في اطوار نمو هذه الحضارة بالذات تقدمـا وانتكاسا ، وهي الاطوار التي ساهمت فيها شعوب اوروبا الغربيـة بالذات باشعبة متساوية . بل ربمـا كان مـا جذبني اكثر من غيره في عملية « التنمية الاشتراكية » في مجال الثقافة ، ان « النمو الروحي» للمجتمع المجري ، يقوم على اساس تعميق الارتباط بالحضارة الغربية وتوسيع قاعدة هذا الارتباط ، ليس فقط عن طريقة وضع النمـاذج الرفيعة من المنتجات الثقافية الغربية في موضع « المثل الاعلى » الذي يحاول المثقف المجري الوصول الى مستواه ، وانما ايضا عن طريـق استخدام المنتجات الثقافية والفنية الغربية ، من كل الاتجاهـات والعصور دون استثناء (مع استثناءات طبيعية ومتوقعة ،مثل الثقافات والفنون العنصرية او العدوانية او ذات الميول الاستعمارية الواضحة) استخداما واسعا باعتبارها مادة تثقيف الشعب الاساسية ومصـدر متعته الروحية الكبرى ، في الادب والشعر والمسرح والاوبرا والباليـه والموسيقى والفنون التشكيلية والعمارة ، ثم في العلوم الانسانيـة الحديثة باعتبارها مصادر الاستنارة العقلية الاساسية وباعتبارهـا الوسائل العلمية لمعرفـة « الواقع » الاجتماعـي والانساني ، الجماعي والفردي ، التاريخي او المعاصر .

هذه العملية الحضارية التي أسميها « الاندفاع الحضاري غربـا لم تبدأ في المجر مع بداية التجربة الاشتراكية وانما بدات منذ وصـل « الماجيار »الى بلادهم الحالية في القرن التاسع ،او على وجه الدقة منذ اعتنق الملك ماتياش الاول المسيحية الكاثوليكية في أوائـل القرن التالي ، واستقدم عددا كبيرا من رهبان رومـا وقساوستها لتعليم شعبه المسيحية وتعليم مثقفيه اللاتينية في نفس الوقت . ان الاندمـاج فـي مجرى التاريخ الاوروبـي العام ، والخضوع لنفس الظروف التاريخية قد اعلن نشاة النظام الاقطاعي في القرن الحادي عشر ، ولكن عمليـة الاندفاع الحضاري غربا بدأت قبل رسوخ اسس ذلك النظام. واستمرت معه بعد ان اكتسبت نفس مظاهره الثقافيـة التي نعرفهـا فـي الغرب (وخصوصا سيادة الثقافـة الدينية وعدائها الشديـد ـ الايديولوجـي والسياسي ـ لثقافات الشعوب الوثنيـة القديمة) وتركـز النشـاط الثقافي اساسا في الاديرة ومقرات رؤساء الكنيسة حيث كان البلاط الملكي غالبا يوجد ايضا (فعاصمة المجر الاولى هي « سجد » حيث كان البلاط الملكي والقصر والكنيسة التـي شيدها الملك ماتيـاش ثـم اهداها للكاردينال الكاثوليكي المجري قبل ان ينتقل البلاط الى العاصمة الجديدة ـ بشت) واستمرت عملية الاندفاع الحضاري غربا ، بمعدلات منخفضة وضد المعوقات التاريخية في اثناء الكفاح ضـد الاتراك ،ثم ضد النمساويين الهابسبرج والروس القيصريين ، واستمـرت ايضا بمعدلات متزايدة السرعة في اثناء نمو سادة الريف مـلاك الارض الرأسماليين ونمو البورجوازية الصناعية والبيروقراطية المجرية طوال القرن الماضي مـع ضعف سيطرة النمسا ، وهما الفئتان اللتان تولتا قيـادة الحركة القومية والوطنية المجرية منذ ذلك الحين حتى سقوط الحكم الفاشي في نهاية الحرب العالمية الاخيرة .

ما يهمني هنا هـو ان « الاشتراكية » جاءت (بالمفهوم الحضاري) لكي تضاعف من سرعـة « الاندفاع الحضاري غربا » اي لكي تساعد على سرعـة وصول المجتمع الى هدفه الحضاري التاريخي عن طريق زيـادة كفاءته في العمل والانتاج وزيادة قدرته على الاستقلال في المجـالات المادية والروحية جميعا . ومضاعفة سرعة الاندفاع الحضاري غربـا ترجع بالطبع اولا الى الاستناد الى التخطيط الاقتصادي والتعليمـي والثقافي وزيادة الثروة القومية بالتالي ، واقامة اسس عدالة اجتماعية تزداد عمقا واتساقا مع زيادة الثروة ومع تخطي العقبات المختلفة (في التطبيق والايديولوجية) .ولكن زيادة سرعـة الاندفـاع الحضاري غربا تعتمد ايضا وبدرجـة لا تقل اهميـة علـى استثمار عامليـن « سيكو ـ ايديولوجيين » اذا صح هذا التعبير (١) .

---

(١) لكي نتجنب المناقشات النظرية « العربية » المعتادة ،والاتهامات وخلافها ، ارجو من المهتمين ب « النقاء النظري » مراجعـة كتاب : Social psycholog and history تاليف B . Pershnev الصادر عـن Progress publishers , Moscow 1970

وخاصة المقدمة ص ٥ ـ ١١ ، ثم فصل
« Collective psychology Coneinable »
ص ٦٥ ـ ٦٨ .

العامل الاول هو العامل التاريخي ، تاريخ الشعب المجري نفسه الذي بدا اندفاعه الحضاري غربا منذاحد عشر قرنا ،وهو العامل الذي يجعل تاريخ المجر وتاريخ ثقافتها جزءا لا يتجزأ من تاريخ اوروبا الغربية بالذات (وهذا حكم ينطبق على كل شعوب اوروبا الاشتراكية ، ربما باستثناء الشعب البلغاري ، السلافي الجنوبي ، الذي خضع للاتراك خمسة قرون بعكس سلاف الشمال ـ التشيك والروس والبولنديين ، الذين حاربوا الاتراك طويلا وحصلوا على حرية الاختيار الحضاري مبكرا) . ان سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساسا قويا بالانتماء الى اوروبا .

العامل الثاني هو العامل القومي الوطني : ان المجر هي احدى الدول القليلة في اوروبا الوسطى والشرقية التي تضم غالبية ساحقة تنتمي الى قومية واحدة ، تكاد تكون دون اقرباء على الاطلاق (باستثناء القرابة اللغوية الواهنة مع الفنلنديين)، وقد لعب شعبها دورا تاريخيا كبيرا في الصراعات الحربية ذات الطابع الحضاري الشامل (مثلا في الصراع ضد الاتراك في العصور الوسطى ـ كذلك فان اول محاولة لهدم احدى الامبراطوريات الاوروبية الكبرى متعددة القوميات، ـ امبراطوريات الروس والنمساويين والاتراك ـ تمت على ايديهم،كذلك فان اول محاولة لاقامة سلطة اشتراكية علمية خارج روسيا تمت على ايديهم من مارس الى اغسطس عام ١٩١٩ في جمهورية المجالس) واستطاع هذا الشعب ان يحافظ على « مشاعره » الوطنية والقومية يقظة حتى امام اغراء ان يكون صاحب نصيب متكافىء في امبراطورية الهابسبرج (النمساوالمجر).ولاشك انالعدالة الاجتماعية والوعيالاشتراكي الطبقي يمكن (بل لا بد) ان تغذي الاحساس الوطني بصرف النظر عن تنمية الاحاسيس الامية (التي تراها رسمية اكثر منها شعبية ، ايديولوجية اكثر منها سيكولوجية ـراجع مقدمة بورشنيف في الكتاب المذكور).ان سيكولوجية الشعب المجري تتضمن احساساقويا بالانتماء القومي (تدل الاحصاءات الاجتماعية السيكولوجية عام ١٩٧٢ في الولايات المتحدة ، على ان اكبر نسبةمن الامراض النفسيةبين الاقليات القومية تظهر بين المهاجرين من المجر بعد عام ١٩٥٦ وقد عاد الى المجر منذ ذلك الحين ما يزيد على ٦٠٪ ممن هاجروا ابان احداث خريف ذلك العام وبعدها مباشرة).

ولا شك ان العاملين يتلاحمان عند نقط واضحة منهما : ان جزءا هاما من الوطنية المجرية (بل ربما كان الجزء الاكثر اهمية باعتباره الجزء الاكثر قربا من العصر الحديث) جاء ونما من خلال صراع المجريين ضد النمساويين الهابسبرج (كانت حرب الاستقلال الكبرى عام ١٨٤٨ ـ ١٨٥٠ ضدهم) . وبهذا المعنى فان الانتماء لاوروبا (وهو المعنى الاساسي الاول للتاريخ المجرى من وجهة النظر الحضارية) هو انتماء جدلي : انهم ينتمون الى اوروبا حضاريا لانهم اختاروا ذلك تاريخيا ولانهم قبلوا « بوعي » ضرورات وضعهم الجغرافي والتاريخي، ولكنهم يرفضون الخضوع لاية قوة اوروبية كبرى .

كذلك فان سمة هامة من سمات تاريخ المجر الثقافي ، تظهر من خلال الصراع من اجل التخلص من هيمنة الثقافة الالمانية (التي جاءت عن طريق النمسا) .كانت اللغة الالمانية هي لغة البلاط والحكومة، وكانت هي لغة مسارحوكتب الارستقراطيين المجريين المخلصين لعرش الهابسبرج . ولردح طويل من الزمن كانت هي لغة التعليم الرئيسية وهي لغة الثقافة الرفيعة . ولم تصبح اللغة المجرية صالحة ومناسبة لاغراض التعبير الثقافي والفكري المختلفة الا بعد ظهور مجموعة من الشعراء والكتاب كرسوا كل اعمالهم لاذكاء جذوة الاحساس القومي والوطني المجري في مواجهة السيطرة النمساوية ، وغني عن البيان ان نقول انهم ظهروا كتعبير عن نمو الحركة الوطنية والفئات البورجوازية باجنحتها الريفية والصناعية والبيروقراطية (بل والعسكرية) . ولعل ابرزهم كانوا : يانوش آراني (١٨١٧ ـ ١٨٨٢) اشهر شعراء الملحمة الواقعية والقصيدة الغنائية الموضوعية المجريين ، وشاعر البحث عن الذات القومية واكتشافها ، وهو صديق شاندور بيتوف العظيم (١٨٢٣ ـ ١٨٤٩) شاعر الثورة الوطنية واشهر من مجد في شعره ثورة شعب ضد النمسا وقتل برصاص الروس القيصريين الذين اخمدوا الثورة لصالح الهابسبرج بعد محاكمة صورية ولعل مكانته العظيمة ترجع الى تكريسه لمبدأ الثورة وسيلة للاستقلال الوطني ولاقامة هدفها الصحيح : اقامة سلطة ديموقراطية وطنية عادلة . ثم جوزيف ايوتفوش رائد الرواية المجرية ومكتشف التاريخ الاقطاعي المجري من وجهة نظر نقدية وان لم يكرس فكرة الثورة ، ثم ايمري ماداتشي ١٨٢٣ ـ ١٨٦٤ رائد الدراما الشعرية المجرية ومجدد اللغة وموسع آفاق الفكر ، ويانوش فايدا ١٨٢٧ ـ ١٨٩٧ رائد الشعر الواقعي المجري ، ثم موريش زيجموند رائد الرواية الواقعية والمدافع الاصيل عن الديموقراطية والثورة الوطنية .

من خلال كتابات هؤلاء وغيرهم كثيرين ، ومساهماتهم المباشرة في الحركة الوطنية الديموقراطية ، وتأسيسهم المؤسسات التعليم والنشر ، اكتسبت اللغة المجرية قدراتها الجديدة ، واصبحتاقدر على التعبير عن حياة وعقلية شعبها والوفاء ـباحتياجاته الثقافية والعلمية واستيعاب منجزات اللغات الاخرى ذات الثقافات المتقدمة.

* * *

لم اكن ـ اذن ـ احب ان اكتب لقراء « الآداب » من بودابشت مجرد انطباعات متفرج غريب . كذلك كان من الصعب ان اكتفي بالكتابة عن بعض الاعمال الفنية المسرحية او الادبية ـ التي قد تبهرني شخصيا او اعتقد انها قد تبهر القراء ـ قبل ان اقدم لهم ما يمكن ان يكون عجالة تاريخية وثقافية عامة (اعتقد انها لا بد ان تنطلق على اساس من وجهات نظر جيلنا ونوعية مشاكله القومية والفكرية والوان معاناته المحلية واسلوبه في النظر الى الاخرين السعداء ، الاكثر تقدما في الشرق او في الغرب) يمكن على اساسها تقدير مستوى ونوعية واهمية العمل المعين الذي قد نتناوله بالنقد والتحليل ، كذلك فان الرغبة المستمرة في مقارنة تجربتي الشخصية وشعوري بها بتجارب اساتذتنا الرواد من اجيال سابقة مع« الحضارة الغربية » كانت تحتل جانبا من اهتمامي (كيف يمكن الاستفادة مثلا من هذه التجربة في اعادة اكتشاف الدور الذي لعبته اعمال ادبية وفكرية مثل : اديب ، صوت باريس ، الحب الضائع لطه حسين، او عصفور من الشرق لتوفيق الحكيم ، او مذكرات طالب بعثة وغيرها للويس عوض ، او الحي اللاتيني لسهيل ادريس ، او موسم الهجرة للشمال للطيب صالح ، او قنديل ام هاشم ليحيي حقي .. الخ) . كذلك فان المقارنة المستمرة بين حياتنا الثقافية (في مصر مثلا) وبين الحياة الثقافية المجرية ، والرغبة المستمرة في الخروج من هذه المقارنة بما يمكن ان يكون مفيدا لحياتنا الثقافية العربية، كانت عملية معقدة ، تبدأ بتلقي الاشياء في كلياتها ، مندمجة مضغوطة يعجز البصر الكليل عن تبين تكويناتها وعن التمييز بين ما هو متوهم ذاتي وبين ما هو حقيقي موضوعي فيها ، حتى اذا بدأت عملية التحقق من التكوينات المستقلة للظواهر المختلفة كانت عملية تلقي الاعمال والافكار من شتى المجالات تلاحقها وتمنع الذهن من الفصل بين عمليات التلقي وعمليات الادراك والاستيعاب في هدوء ، حتى اذا بدأت عملية حصر الانطباعات والانعكاسات المختلفة وتنقيتها من التصورات المسبقة والرغبات الخاصة التي تتحول احيانا الى افكار وهمية تحمل نوعا من الوعي الزائف ، ارتبطت بها على الفور العملية الذهنية التي يطمح اليها العقل دائما : عملية تجريد المعاني من الوقائع ، والحصول على احكام عامة وتصورات مجردة تصلح للتداول الفوري وتلخص كتلا هائلة من الحقائق الحية .

سوف نبدأ رحلتنا في عالم الحياة الثقافية المجرية من ذلك الفن الذي يستطيع ان يستوعب كل الفنون : من المسرح . فهناك نستطيع ان نكتشف كل الخصائص الاصيلة والحية في ثقافة هذا الشعب النشيط الدؤوب الذي تشعر معه دائما بان عملية « التحضر » كانت عملية واعية وارادية الى حد بعيد .

يقول الناقد المجري الكبير ـ في دراسة له عن الحركة المسرحية المجرية ـ ان مشاركة العالم في مشاكله واللحاق به في تطوره ، والسير معه بنفس الايقاع ، ومحاولة اكتساب نفس الملامح، هي اقوى الدوافع الكامنة وراء الحركة الثقافية والفنية في المجر منذ احداث الخريف الدموي عام ١٩٥٦ .

كانت المجر قد عاشت عصرا اسود (يطلق عليه المؤرخون من قبيل السخرية اسم : عصر الارهاب الابيض)في ظل التحالف مع النازية حتى حررها الجيش السوفييتي عام ١٩٤٥ . وعلى الفور تقريبا شرع المثقفون والكتاب المجريون في العمل بحماس غير عادي (تشهد عليه الاعمال الادبية التي ترجع الى الفترة من ١٩٤٦ حتى ١٩٥٠). وفي عام ١٩٤٨ تسلم الحزب الشيوعي المجري السلطة بعد ان نظم صفوفه وضم اليه حزب الفلاحين فاتسعت قاعدته . ولكن العصر كان عصر « عبادة الفرد » .وعادت الثقافة المجرية تعيش مرحلة قاتمة اخرى : ففي مجال الابداع الفني والثقافي لا تكون عبادة الفرد غير صورة اخرى (وان كانت مخففة) من صور الديكتاتورية النازية ، رغم تغير المضمون الاقتصادي والتركيب السياسي للمجتمع . وكان المسرح قد عاش النصف الثاني من القرن التاسع عشر في ظل سيطرة النمسا القديمة عصرالكفاح الوطني ، حيث تنطلق الصراعات الوطنية والاجتماعية من عقالها فتخلق « جوا » مشبعا بالصراع . انه الجو الذي يستطيع المسرح ان يزدهر فيه : فالمسرح صراع في جوهره ، يعكس صراعات الناس في الحقيقة ، ضد اوضاع المجتمع واوضاع الكون غير العادلة . وفي ظل الفاشية وعبادة الفرد ، يتم محو الصراعات كلها لصالح الطبقة المسيطرة او لصالح الدولة التي تبدو كشبح وحش جاثم فوق انفاس المجتمع ، او لصالح « فرد » متسلط يحاول النظام ان يلخص فيه كل المعاني التي يريد النظام ان يمجدها : في هذا الجو لا بد ان يختنق المسرح كما تختنق كل الفنون ويعزل الوطن عن العالم وعن العصر ، وينشغل كل انسان بذاته ، وينشغل الوطن ـ ككل ـ بذاته ايضا ، او ب « الذات المقدسة » التي تمتطي ظهره وتخنق انفاسه . ولذلك لم يتحرر المسرح الا بعد ان سقطت دولة الفاشية ، ثم دولة عبادة الفرد من بعدها في ذلك الخريف الدموي من عام ١٩٥٦ ، وعادت الى المسرح المجري دوافعه الاصيلة : التعبير الحر عن ايقاع الحياة المتجددة المتنوعة الخصبة دون انغلاق على المشاكل المحلية من وجهة نظر انعزالية ضيقة، ومواكبة العصر ومشاركة العالم مشاكله الراهنة ، والسير معه بنفس الايقاع واكتساب نفس الملامح . واذا كانت اللغة حاجزا يحول دون الخروج الى العالم ، فان استقدام العالم بالترجمة اسهل بكثير واكثر نفعا ، يؤدي الى الخروج ـ في اوانه ـ الى العالم وبلغات العالم المشهورة ذاتها .

في عام ١٩٦٤ زارت المجر فرقة شيكسبير الملكية البريطانية ،لكي تعرض مأساة شيكسبير الكبيرة ! « الملك لير » من اخراج بيتر بروك وتمثيل بول سكوفيلد : انه واحد من اعظم العروض المسرحية في ربع القرن الاخير . ويقول ايفان شاندور ان هذا العرض المسرحي لمدة شهر كامل لقي نجاحا هائلا في بودابشت ، وكان له تاثيره القوي على فناني المسرح المجريين (رغم ان العرض كان بالانجليزية بالطبع) .

ولكن المسرح القومي المجري (نامزيتي سينهاز) تمسك بخطته الاصلية التي كان يزمع ان يقدم فيها « الملك لير » واستطاع ان يصمد في المنافسة ـ امام الجمهور المجري ـ مع اخراج بيتر بروك. وحينما قدم مسرح ماداتشي في بودابشت « هاملت » من اخراج فاموش لازلو كتب ناقد « التايمز » اللندنية « اوسيانر يلينج » يقول ان العرض كان من افضل ما رآه من صور هاملت . وكتب الناقد الانجليزي « ي.س. تريون » في مجلة « اخبار لندن المصورة » يقول ان تمثيل الممثل المجري الشاب ميكلوش جابور كان « تجسيدا مدهشا لهذه الشخصية جعلها لا تكف عن الحركة الحية حتى وهي غارقة في التأمل » .

كانت غزارة الانتاج المسرحي هي اهم ما لفت نظري فيالبداية، ربما لانها ظاهرة اقرب الى الحقائق الرياضية ، او هي من نوع تلك الحقائق . فالمدينة التي يسكنها مليونان ونصف المليون تملك خمسة وعشرين مسرحا وتشاهد ما يقرب منـاربعين عرضا مسرحيا في كل ليلة(فبعض المسارح يقدم عرضين يوميا) . ويكاد كل مسرح، فيكل عرض ، ان يكون ممتلئا بالمتفرجين دون مقعد واحد خال في اي عرض ـ بما في ذلك المقاعد الجانبية المرفوعة على اطراف الصفوف، لا تشذ عن ذلك مسرحية واحدة : سيدتي الجميلة ، بكل وسائل الجاذبية فيها ـ الموسيقى والغناء والكلمة اللطيفة والحل الحالم للعقدة ودخول عالم الارستقراطية الانجليزية المنمق الخ .. وقد اخذ الاخراج المجري كل هذا من الاخراج الاميركي في برودواي) لا تتفوق في جماهيريتها عن « الام شجاعة » لبرتولت بريخت ، او باليه « سبارتاكوس » لخاتشاتوريان ، او عن مسرحية مجرية جديدة اسمها « الاخوة » عن قائد ثورة الفلاحين المجريين في القرن السادس عشر وشقيقه ، وهي مسرحية تعتمد اساسا على الحوار الفكري الشاعري العميق حول قضايا الثورة والعنف الثوري والتقابلبينالحياة المنزلية الريفية الهادئة والاستمتاع بها ، وبين حياة السياسي الثوري المضطربة التي تعرضه وتعرض احبابه للهلاك في ظروف غير مضمونة . هنا لا يتعدى العرض المسرحي ان يكون وسيلة منظرية لطرح هذا الحوار بين القائد وشقيقه على الجمهور ، ولا يقدمالاخراج المسرحي اكثر من الاطار المنظري الجميل والمتوازن لهذا الحوار بين الشقيقين طول الوقت .

من الواضح ان عملية بناء المسرح المجري بعد عام ١٩٤٦ كانت جزءا من عملية بناء المجر كلها ، سياسيا واقتصاديا وثقافيا بعدالحكم الفاشي الرهيب الطويل وبعد الدمار الذي انزلته بها الحرب. وكان الهدف من مجال البناء الثقافي هو مقرطة الثقافة : تحويلها الى اتجاه انساني وتحرري شامل وعريض (اعترضت سنوات عبادة الفرد هذا الهدف) وجعلها جزءا لا يتجزأ من الغذاء الروحي (او هي الغذاء الروحي الاساسي) اليومي للشعب « كله » . وهنا كان لا بد من خلق القاعدة المادية بجزأيها اللذين لا ينفصلان : وسائل انتاج وتوصيل الثقافة ، والجمهور القادر على تذوقها والاستجابة لها والاستزادة منها باستمرار . وفي مجال المسرح كان هذا يعني مجموعة من الانجازات :

● من اجل خلق وسائل انتاج وتوصيل الفن المسرحي ، ثمتجديد كل مسارح المجر العشرة القديمة ، كان من بينها ثلاثة فقط من بودابشت العاصمة ، وتم بناء ما يزيد على ثلاثمائة مسرح جديد نالت العاصمة منها اثنين وعشرين (بخلاف حوالي ثلاثين مسرحا صيفيا تعمل في الصيف فقط) . وتم انشاء معهدين للدراسات المسرحية ، للمخرجين وفناني المنصة ، وللممثلين . وهناك مدن غير بودابشت (مثل سجد ، ميشكولنز ، جيور) تمتلك مسارحها معاهدها الخاصة لتدريب الممثلين وعازفي الموسيقى وفناني المنصة. بل ان بلدة لعمال المناجم هي « ناتابانيا » اقامت بيتا للثقافة يضم

مسرحا ومعهدا خاصا لتدريب الممثلين وفناني المنصة ، اكثرهم من الهواة .

● ومن اجل تربية الجمهور القادر على تذوق الفن المسرحي (والفنون عموما) والاستجابة له والاستزادة منه باستمرار ، وكل الى النظام التعليمي مهمة غرس الاهتمام الثقافي في الاجيال الجديدة. بالنسبة للمسرح والموسيقى والفنون التشكيلية مثلا يدرس الطلبة منذ بداية حياتهم التعليمية (في سن اربع سنوات) وحتى نهايتها الثانوية ، تاريخ الدراما والموسيقى الغربية والمجرية ويلقنون دروسا في التمثيل والغناء والعزف (اجبارية !) اما دراسة الرقص فهي اختيارية . وتساهم اجهزة الاتصال الجماهيرية The Mars Media في عملية التربية هذه ، كذلك تولت اجهزة محو الامية نفس المهمة بالنسبة للكبار (الان ليست هناك امية قراءة او كتابة بالطبع، ولكن اصبح اسم جهاز محو الامية : مؤسسة تطوير تعليم الكبار ، لكي يصبح الحد الادنى لمستوى تعليم الشعب كله مساويا للشهادة الاعدادية بالنسبة لمن تجاوزوا الخمسين ، والثانوية لمن تعدوا الاربعين) .

هكذا اذن تم بناء القاعدة المادية للحركة المسرحية ، وهي قاعدة متزايدة النمو باستمرار ، لان الجمهور المتزايد يفرض وجود المزيد من المسارح والعروض ، والمزيد من هذه مع استمرار السياسة التعليمية يجتذب المزيد من الجمهور : بذلك دخلت الحياة المسرحية المجرية مرحلة النمو الدينامي المرتبط بالنمو الدينامي لاقتصاد المجتمع نفسه وارتفاع مستواه المعيشي باستمرار وتاصيل الحياة الديموقراطية وتقاليدها في مختلف مجالاته .

ولكن كان من الضروري البدء ببناء تلك القاعدة المادية ، من المسارح نفسها ومن معدات المسرح (المجر الان تحتل المرتبة الثانية في العالم - بعد فرنسا - في تصدير المعدات المسرحية (للاضاءة والصوت وميكانيكا المنصة) ، ذات القدرة المتوسطة والخفيفة . وهذه صناعة فرضتها في البداية سياسة الاهتمام العظيم بالمسرح بعد ١٩٤٥، وكانت جزءا من الاهتمام بالصناعات الكهربائية والهندسية بشكل عام. وبعد تأسيس الكوميكون حصلت المجر على حق التخصص في ذلك المجال بين مجموعة الدول الاشتراكية) . وكان من الضروري البدء في نفس الوقت بتربية الجمهور الذي يبرر وجوده - وليس من مبرر غيره - وجود « الحركة » المسرحية نفسها .

غزارة الانتاج المسرحي اذن ، وغزارة الجمهور ، كانت من قبيل الحقائق الرياضية . ولكن الحقيقة الرياضية الاخرى ، هي ان المسرح المجري لا تقيده اية افكار مسبقة في مسائل اختيار المسرحيات ، ولا في تحديد اساليب العرض المسرحي . كل المسرحيات « الجيدة » يمكن ان تعرض ، وكل اساليب العرض التي قد يتبناها اي مخرج يمكن ان تجدها . القاعدة هنا هي ان كل مسرحية جيدة لها الحق في ان تعرض (بل يكاد ان يكون من الواجب عرضها) ربما لان الفن الجيد لا بد ان يكون انسانيا ومستنيرا ،ولا بد ان يدعم روح الانسان في مواجهة الابتذال والرخص والخواء .

* * *

يقول الناقد ايفان شاندور ان المسرح المجري يملك الان اسلوبين تقليديين في التمثيل . الاسلوب الاول طورته فرقة « المسرح القومي المجري » من خلال تراثها في الاعمال الكلاسيكية ومشاركتها التاريخية النشطة في الحركة الوطنية منذ القرن الماضي التي كانت تستدعي تضخيم الحركة وتلوين الصوت بطريقة فاقعة وميلودرامية وتجسيد المناظر بشكل ثقيل مفعم بالالوان الصارخة وتحريك الممثلين وسط هذه المناظر كما لو كانوا مستقلين عنها تماما . ورغم محاولات التجديد في المسرح القومي بتاثير الحركة التعبيرية الالمانية في عشرينيات هذا القرن ، فان هذا المسرح حافظ على تقاليده باصرار ، واكتفى بتحسين اسلوبه التقليدي عن طريق تهدئة نغمة الاداء والوانه وحركته .

والاسلوب الثاني هو الذي طوره المسرح الكوميدي (الفيج سينهاز) بتاثير الحركة التعبيرية . انه اسلوب « الالوان الداكنة » ذات السطوح البراقة .. في الاداء والصوت والحركة والديكور والملابس . انه اسلوب ذو سطح يكاد يخلو من النتوءات او التضاريس الحادة، املس او يكاد ، ولذلك فانه يحتاج من الممثل الى الكثير من المشقة الروحية والجسدية لكي يتلاءم مع ما تعبر عنه الدراما الحديثة من مشاكل وازمات وتيارات نفسية وفكرية معقدة ، وتحولات ذهنية وعاطفية رهيفة دقيقة .

وفي السنوات الاخيرة ، طور المسرح المجري اسلوبا ثالثا ، بدأ في مسارح ماداتشي وجوزيف اتيلا بمحاولة الجمع بين افضل ما في الاسلوبين القديمين : اخذ مضمون العاطفة الحساسة العميقة من اسلوب الاول ، والبساطة والسهولة الطبيعية في التفسير من الاسلوب الثاني، ثم اضاف نغمة « ذهنية » هي نغمة انفصال الممثل عن الشخصية التي يجسدها ، وهي النغمة التي تفرضها الدراما الحديثة على الممثل بسبب نوع القضايا التي تعرضها والاسس الفكرية التي تقوم عليها . على الممثل هنا ان يبتعد قليلا عن الشخصية وعن مضمونها النفسي والفكري دون تاثر بشخصية الممثل نفسه .

* * *

ويعيش الان ثلاثة اجيال من المخرجين المسرحيين في المجر ، جيل ما قبل الحرب الاخيرة ، وجيل ما بعد الحرب مباشرة ، ثم الجيل الذي اثمرته الستينيات . من الجيل الاول يبرز تاماش ماجور باخراجه للكلاسيكيات الكبيرة ، واندري جيلليرت بارتباطه القوي بتراث القرن الماضي مثل ابسن وتشيكوف وبرنارد شو . ثم ياتي جيل الوسط الكبير، اوتو ادامز بميله الى اعمال التحليل النفسي عند يوجين اونيل وتنيسي ويليامز مثلا ، وزولتان فاركوني بميله البريختي الواضح الى ما يسمى بالمسرح الشامل والمسرح التعليمي الاستعراضي ، ثم قاموش لازلو باسلوبه المتميز المتاثر بالتعبيرية الالمانية وبالروح التجريبية الحديثة . انه المسؤول عن « الاوبريت سينهاز » ، يؤمن باهمية القيم الجمالية والتشكيلية في المسرح لابراز القيم الذهنية والعاطفية بقوة ، باعتبار المسرح فنا مرئيا ومنظريا بالدرجة الاولى . ثم كازيمير كاروي برفضه لاسلوب مسرح النجوم ، وايمانه بالعمل الجماعي في المسرح ، اكثر اعماله يتركز في تقديم تراث المسارح الاسيوية والافريقية وطقوس الشعوب القديمة وابتكارات امريكا اللاتينية في هذا المجال . انه المسؤول عن « ثالياسينهاز »واستطاع ان يمنح فرقته لونا خاصا في المضمون والشكل .

واخيرا يبرز من الجيل الشاب مارتون لازلو . في الثانية والثلاثين من عمره ، قدم حتى الان . في سبع سنوات . ستة وعشرين عرضا من اخراجه (غير اعمال خاصة للتليفزيون والسينما التسجيلية).

شاهدت له احدث اعمال المسرح المجري والدراما المجرية في احدث شكل للمسرح الاوروبي الان ، وهي « تقرير خيالي عن مهرجان لفن البوب في اميركا » وفي الليلة التالية شاهدت له اخراجا بالغ التقليدية لاحدى هزليات فيدو الفارغة من اي مضمون عظيم . وفي الصباح التالي كانت مناقشتنا .

* * *

كانت تلك هما الارضيتان ، التاريخية والفنية ، اللتان تشكلان الاساس الذي تقف عليه الدراما المجرية اليوم . من الواضح ان

فنون المنصة قادرة على التطور بحرية وبسرعة دون تقيد باوضاع المجتمع الداخلية من خلال الاحتكار بالتطور الفني في العالم الخارجي وتقديم الاعمال الاجنبية المتطورة ، قديمها وحديثها .اما الدراما المؤلفة التي تعكس روح المجتمع وسيكولوجيته ومشاكله ومطامحه فهي مقيدة الى حد كبير بايقاع هذا المجتمع واوضاعه الداخلية .

ان تأثير عبادة الفرد من ١٩٤٨ حتى ١٩٥٦ انعكس في الغاء امكانية بناء الدراما الحقيقية التي تقوم على الصراع . فالبطل دائما متوائم مع الواقع ، ينتصر بسهولة على عقبات لا قدرة لها على مواجهته . وهذا البطل لا يكاد يجد احدا في الواقع الحقيقي . ومشكلات هذا البطل تتجه دائما نحو الخارج ، لا يمزقه في داخله شيء ! انسان حجري ، املس السطح ، هادىء الوجدان ، رصين حكيم عاقل . ثوري ؟ نعم . ولكنه يمضي بثوريته في فراغ . مثل نصل فولاذي مصمت من الداخل يشق قطعه من العجين ، ما حاجة مثل هذا البطل الى الدراما وما حاجة الدراما اليه ؟

والتخلص من مثل هذا النموذج ،الذي يغري المؤلفين بسهولة خلقه ، مسألة صعبة . ولكن المشكلة الاصعب، التي واجهتها الدراما المجرية ، هي مشكلة انكفائها على الداخل ، على معالجة قضايا الوطن المحلية ، ومن وجهة نظر انعزالية تماما ، في المرحله الصعبة الاولى من مراحل بناء الاشتراكية ، خاصة وانها المرحلة التي سادتها عبادة الفرد ، بكل اثارها الضارة على البناء الاشتراكي الديموقراطي نفسه .

هذه هي المشاكل التي عوقت الدراما المجرية عن الانطلاق الكافي ، وفي نفس الوقت ، تمنعها اللغة الغريبةمن الوصول بسهولة الى الاخرين . المشاكل المحلية هامة دون شك ، ولكن الدراما ستكون زائفة ، لا تغري احدا بالتعرف عليها ، اذا عالجت تلك المشاكل من وجهة نظر تمجيد الذات ، والعجز عن رؤية تمزقاتها ومصاعبها الحقيقية رؤية شاملة وواقعية ، وخاصة اذا عالجتها على اساس انها مشاكل منفصلة عن مشاكل البشرية كلها ، او مع اهمال البشرية وازدراء عذاباتها .

كان اول انتصار حققته الدراما المجرية على مشاكلها ، بعد عام ١٩٥٦ ، في مرحلة استعادة القدرة على النظر الصحيح ، غير العقائدي الجامد ، هو الانتصار الذي تمثله مسرحية «لهب الشعلة» التي كتبه جيولا الياش . الموضوع مستمد من حرب الاستقلال ضد النمسا عام ١٨٤٩ - ١٨٥٠ حينما تمسك قائد الثورة لايوش كوشون بالهدف الاقصى من الثورة : اعلان الجمهورية ، وفضل الجنرال جيورج ، قائدها العسكري اللجوء الى المساومة ، فسحقت الثورة ، وحلت الخاتمة المأساوية بالجميع . وفي مسرحيات جيولا الياش الاخرى ، يطرح نفس المشاكل : تمزق الثورة بين الحلم والواقع ، علاقة الفرد بالجماعة والسلطة ، السلام العالمي بين حلم الحرية والكفاح من اجل العدل . وهو مع زميليه ، لازلو نيميت وجيول هاي ،يدفعون الدراما المجرية الى معالجة تلك المشاكل الكلية، التي تقف قضية الحرية على رأسها ، الحرية الكونية ، والاجتماعية ، والاخلاقية، وهي قضية لا تنفصل عندهم عن قضايا السلام والعدل .

مجموعة اخرى من المؤلفين ، مثل جوزيف دارفاش ، ولايوش ماستر هازي وايمري دوبوزي، ما زالوا يقفون عند المشاكل المحلية، مشاكل البناء الاشتراكي والتحول الاجتماعي . ولكن مع قدرة اكبر على اكتشاف العالم الداخلي للانسان الفرد ، بالاضافة الى قدرة اكبر على نقد الاخطاء الفادحة للنظام ، وهي في الغالب اخطاء النظام في حق الفرد .

ولكن الانتصار الثاني والاكثر حسما ، تمثل في الاعمال التي استطاعت ان تربط بين الحقيقة المحلية ، مشاكل الوطن الداخلية، وبين القضايا الكونية العظمى في عصرنا . واستطاعت من الجانب الفني والفكري ان تستعيد للدراما وجهها الاصيل ، وان تقهر المفهوم الزائف عن البطولة وعن مأساة البطل . اليوم أصبح باستطاعة حتى الدراما الاشتراكية ان تصل الى حلها الختامي ، بتصوير هزيمة البطل الاشتراكي .

لقد اتضح الان ان « التطهير » الذي تحققه المأساة لا ينتج تأثيرا سلبيا كما قال الجامدون في الماضي. وانما هو لا ينتج الا التأثير الايجابي . انه العنصر الدرامي القادر بالفعل على ايقاظ « الذات الافضل » والاكثر سموا ونبلا ووعيا عند المتفرجين . وتجسد هذا الانتصار الهام في مسرحيتين كتبتا في عام ١٩٦٢ . الاولى هي « الفردوس المفقود » لايمري شاركادي ، والثانية هي « فناء المعركة » لاندري ماياش .

« الفردوس المفقود » تحكي قصة الطبيب المثقف زولتانزيوبك، الثوري المخلص الذي تخرب حياته لانه يصطدم باخطاء النظام الفادحه، فيفقد ايمانه ، ويفقد معه روح القتال من اجل الفردوس على الارض. وهذه هي مأساته . لقد أصبح يرى ألا هدف يرجى من الكفاح في سبيل اهداف تبدو كالاحلام المستحيله ، ولا تما تروع منه ،وهذه صورة معكوسه للبطل التراجيدي ، لان سقوطه لا يثير فينا الاشفاق عليه. وان كان يحذرنا من هذه الهزيمة الداخليه التي تجعل انهزامنا في التحرج مع الواقع ، محتما .

اما مسرحيه « فناء المعركه » او « حوش المعركه » فهي قصة الشاب العصري غير المتحمس كثيرا للنظام ، لا ينتمي الى اسرة من الرعاع، الضائعين طبقيا (لا عمال ولا فلاحين ولا بورجوازيين). والاشتراكية لم تغير شيئا من حياتهم . ويحاول الشاب ان يفلت من مصير اسرته ولكن بدافع الايمان بذاته وحده . بينما يعثر اصدقاؤه على ما يربط مصالحهم بمصالح المجتمع كله ، فيفوزون بالنجاح . اما هو فيحطم ، رغم نبله ، ورهافته وجمال احلامه .

وهناك ايضا مؤلفون مثل اندري الياش وميكلوش جيارفاش وميكلوش هوباي . همهم هو تصعيد مشاكل المجتمع والفرد في الحياة المعاصرة الى مستوى المشاكل الكلية الكبرى بالشاعرية في التعبير وبالمعالجة القوية ، المأساويه او الكوميدية الرفيعة .تتنوع موضوعاتهم بين مشاكل الطبقة الوسطى ، وبين مأساة القدامى الذين يحاولون التكيف مع المجتمع الجديد .

وليس هؤلاء هم اخر القائمه . فان جيلا ينتمي الى اخر الستينيات يقدم اعماله الان الى المسرح المجري . هناك فيرينسي دوناي ولازلو كاموندي وكارولي زاكوبي . اكبرهم ، الاول ، في الثانية والثلاثين ، تشغلهم مشاكل جيلهم ومن تلاهم ،في الداخل والخارج . انها مشاكل واحدة ، لان مجتمعهم الان اصبح قاب خطوتين من المجتمعات الغربية الاكثر ثراء ورخاء . ولذلك فان الهيبيز وجيفارا وفيتنام وفلسطين ، جنبا الى جنب السيارات السريعة والصور العارية والارتجال الحر في اركان الارض الاربعة والحب المتحرر ورفض قيود الاسرة والزواج، هي الاشياء أو الموضوعات التي يفضلونها .

فهل حل المسرح المجري والدراما المجرية بكل ذلك مشاكلهما ؟

اذا كان الثراء في الالوان والنغمات والطبقات والموضوعات والاتجاهات الفكرية ، هو المشكلة ، فقد حلت المشكلة ، واذا كان اقبال الجمهور هو المشكلة ، فقد حلت أيضا .

واذا كانت معرفة العالم بهم هي المشكلة ، فانهم يعرفون انهم يوما قريبا سوف يعرفون اكثر واكثر . ولكن هذا لا يعني انهم وصلوا الى « السقف » حيث لا صعود بعد . فالفن ، وخاصة فن امة صغيرة حتى اذا تخطى عقبة اللغة الغريبة ، وسيلة عظيمة لتجميع البشرية في عصر واحد ، افراحه وآلامه واحدة . وهذا العصر لم يأت بعد . وحتى اذا اتى ، فسوف تكون امام الفن مهامه الاعظم ، واولها تزويد البشر بالاحساس الجليل ، والمتعة ، والجمال : وهذا كله لا يهدف الى غير ان تكون الحياة مفهومة ، جديرة بان يعيشها الانسان .

القاهرة

عبد الوهاب اسماعيل

مرثية للزاب الصغير

اختبىء تحت موجك وامرق ، فان المياه التي اختلطت،
وقفت ساعة عندنا ...
انه الموت فاهرب لعلك يوما تؤدي الشهاده ...
اختبىء هل نميط اللثام ؟ سقطنا معا
قلّب الموت أرحامه
كان سرب من الخيل يسقط في دمه
فقرأنا له من سطور المخاض قليلا
وارتمى بين سيف الوقوف وعنف الولاده ...
استري عري ساقيكِ ، هذا هو الصرح ،
عرشكِ هذا الذي نكّرته البلاد ،
وهدهدكِ المرتمي فوق رمل المعاده ...
آه يا شجرا في الشطوط نذرنا خلاخيلك ، الموت
يعبر ، يمتد ، ينهض من جرحنا وطن
تستبيه السيوف
آن لي
أن أغضّ لك الطرف ساعة فاجأتني
وانا ممسك شعرة
كي تمرّ عليها الحتوف
لم تعد غير هذي الاكف التي ترتمي
والرؤوس التي ترتمي
فالتفت بوجه دمشق وجئت اعطني خصلة
أختفي خلفها ، ان حزني هذا الذي امتدّ منك
ابتدأنا قراءته ، كل أطفالنا حملوا وشمه
ــ « فانتبه أيها المرتمي
فوق فورته ، احترقوا واحترقنا ،
سندخل فيك نردّك عن موتنا
لست تستطيع طمس الوجوه التي
طوقتك ، سندخل فيك بأجسادنا
ونردّك ، قف عندنا » ــ
ها هي الخيل شدّت نواظرها
ثم دارت علينا رحاها
فمتنا غريبين ،
وجهي ووجهك ،
متنا غريبين
وجهي ووجهك ،

رأسك يعبر يا مروان الارض خراجا
لخراسان الراية والسيف
وعلى جبهتك الوطن المسبيّ
قصورا وغنائم
دجلة
في عينيك الفافيتين اختلطت بالزاب ،
عبرنا جذوتها
ورمينا في وجه الماء رداءك
فامتدت مدن
درنا بين أزقتها نحمل وجهك
قالوا يأتيكم من باب الشرق
يخضّب رايته بالشمس
ويحمل سيفا
أوله للشمس
وآخره للشمس
قالوا ...
كان رداؤك يطفو فوق الماء ، عبرنا
فامتدّ النخل وراءك غادر تربته
وامتد الشاطىء غادر شاطئه
لم يبق سوى وجه خراسان
يلملم أسلاب الموتى
آه مروان ...
آه مروان أخذنا خيط الدم
وامتدت سنوات الغربة
ندفن جرحا في جرح
حتى جئناك ونعرف انك لا تملك غير الصبر
آه مروان
خلع الزاب لنا بردته وكسانا فامنحنا بركاتك
المحها الآن
خيلا تطرق أبواب النار
أعنتها في كفّ الشرق
رفعنا للتحكيم رداءك
فانتفض النهر وعانقنا

الموصل

يحيى يخلف

نجران ... تحت الصفر

أقبل المطوّعون ،وطلبة المعهد الديني ، واعضاء جمعية الامر بالمعروف ، وحرس الامير ، والخويان ، وباعة المقلقل ، وسيارات الونيت ، وعدد من مرتزقة (بو طالب) ، وواحد من الزيود ، اقبل الغامدي شيخ مشايخ التجار ، وسمية عبدة السديري سابقا وبائعة الفجل حاليا ..

أقبل احمد شاهي ، الطبيب الباكستاني في سيارة الاسعاف ، واطلت من (الدريشة) غالية ابنة السميري قائد قوات الامام ..ومن مطعم الحصري ، خرج (ابو شنان) الذي اطلق سراحه حديثا لانه افطر عامدا متعمدا في رمضان .

ورفع مدير مكتب الاشراف هاتفه ، واتصل بالمدرسة المتوسطة، فانطلق الصبية عبر شارع الزيود الى الساحة الواسعة ـ التي تتحول أيام الاثنين الى سوق من اسواق العصور الوسطى ـ .. وتقافز الصبية والطلبة فوق اكياس المستكة والبهار والحبهان والمحلب والمروحة والحناء ..

ودفعة واحدة .. صمتت بيوت نجران .. تسلل السكون الى ازقتها ومنعرجاتها ، وملأ فجوات الابواب ، وشقوق النوافذ . احاط الناس بالساحة الواسعة من جميع الجهات ، وصعد الذين ضاقت الساحة عن استيعابهم الى سطوح المنازل التي تبدو كقلاع تنتمي الى عصر ما ..

قا (ابو شنان) وهو يضع المسواك في فمه كالسيجار :

(يا ويلي .. اليوم سيذبحون اليامي) .

كان أحد الزيود الى جانبه يمضغ القات بلامبالاة ، فيما تقدمت سمية السمراء ، وقالت : انا فدى عيونك يايامي .. انا فداك . قال أحد المطوّعين : ـ صل يا ولد .. صل .

غصت الساحة بالناس اكثر فاكثر .. غصت بالوجوم والترقب والتوقعات ..

اخرج (ابو شنان) المسواك من فمه ، وتذكر الالم الذي مزّق احشاءه عندما شرب زجاجة الكولونيا بعد ان عزت الخمرة . وقال لنفسه ان المرارة التي تملاه في هذه اللحظة اشد الما حتى من ضرب الخناجر المعقوفة ..

شدت سمية احد المطوّعين من كتفه ، وقالت بغضب :

« ايش عمل اليامي .. هه .. ايشعمل ؟ »

ازاح المطوّع يدها ، وقال دون ان ينظر اليها :

(اليامي مخرّب .. يتصل بالجمهوريين) .

مسح الغامدي لحيته بباطن كفه بشرود ، وقال كانما يخاطب نفسه (يستاهل .. كل من يخرج على طاعة السلطان) .

قام احد المشايخ عن الكرسي ، واجلس مكانه الطبيب احمد شاهي الذي ظل عابسا وهو يحمل حقيبته بقرف مؤكدا انه غريب الوجه واليد واللسان ..

ظل الزيدي يمضغ القات بشرود ، بينما اصابعه تفرك الريالات الذهبية في جيب ثوبه الفضفاض ، ويحلم بأصفهان .. امرأة تلهث على صدره ، تسقيه من رضابها .. يشربها مثل زجاجة ويسكي مثلجة في (ابوارشاش) ...

قالت الخادمة (رباب) القادمة لتوّها من صعدة بلدة السميري (صكي الدريشه يا غاليه .. ذا الحين يجي السميري ويحصل ما لا تحمد عقباه) .

قا (ابو شنان) ذات يوم بعد ان تعتعه السكر (غالية بنت السميري لها عينان مثل عيني الغزالة التي ارضعت بن ذي يزن).ثم انه في اليوم التالي دفع عشرين ريالا لرباب لكي تبلغها ذلك ، فضحكت غالية ، وقالت بتهافت (هذا الولد خبل ، ما يعرف الليل من النهار) .

: ـ صكي الدريشة يا غالية ذا الحين .. وي .. وي .. المستر ينظر اليك بالمنظار .. صكي الدريشة يا ابنة الاشراف . كان (ستيفن هايدن) ، او المستر كما يسمونه في نجران ، يقف على ظهرسيارته الروفر ويلتقط صورا بالكاميراالمتحركة .. اغلقت (رباب)النافذة، وقالت بلا مبالاة : متى يذبحون اليامي وننتهي من شره ؟.

ارتسم غضب هائل على وجه سمية ،فصرخت بصوت مبحوح : ـ ها .. انت .. ايش تفعل يا ذاك النصراني ؟

رفع المطوّع خيزرانته في وجههامهددا بشكل جدي ، وقال (اسكتي يا عبدة السوء .. هذا معه امر بالتصوير من الامير طال عمره ..).

نقل ابو شنان المسواك الى زاوية فمه ، وقال باستفزاز (اسمع يا مطوّع .. الشيخ يقول ان التصوير حرام .. كيف يسمع الامير .. كيف ؟) .

تحوّل المطوع الى (ابو شنان) ورفع عليه خيزرانته :

(ايش تقول يا كافر .. والله لولا الحد الذي سيقام على اليامي لفرشتك على الارض وجلدتك مائة جلدة) .

قال الغامدي يخاطب نفسه (متى ينتهي الامر ، ويكون اليامي عبرة لمن اعتبر ؟).

ظلت اصابع الزيدي تلعب بالريالات الذهبية في جيبه ، وظلت المرأة تتسرب الى تلافيف دماغه مع خدر القات ، ودبيب النعاس الصعب.
قالت سمية ، تخاطب عددا من الناس حولها : انا اعرفه ياجماعة.
لقد ارضعته من ثديي يوم ان لسعت العقرب امه .. كان اهله يسكنون معنا في الاخدود .. اليامي مظلوم ..

فجاة .. وقف الجالسون ، وتقافز الناس على اكتاف بعضهم البعض ، اشرأبت عنق الغامدي ، وفتحت غالية النافذة غير عابئة بكاميرة المستر .. وتملك الزيدي صحو مفاجيء ، وشعر (ابوشنان) بحاجة لجرعة واحدة من اردأ انواع الخمور ..

اما سمية فقد اخذ قلبها يغوص ..
توقفت سيارة البيك اب الحمراء ، فأحاط بها الجنود ، وتقدم رجلان وقفا عند بابها الخلفي ..
انحبست الانفاس ، وفجأة ، انفتح باب السيارة الخلفي عن اليامي .. وجه منحوت من الصخر ، وعينان ثابتتان .. حول الرقبة قيد تتدلى منه سلاسل تتصل بقيود رسغيه وقدميه .. كان الصمت هائلا ، ومثل حجر الطاحون ثقيلا ..
ظل المستر يسلط عدسته على العينين . .

تقدم الرجلان ، وامسكا بذراعي اليامي .. انتتر فاصطدمت حلقات السلاسل ببعضها البعض ، ودفعة واحدة انزلاه الى الارض ،فارتطمت قدماه بالتراب ذي الرائحة المحروقة .. جحظت عينا سمية ،وبدا كما لو انها فقدت النطق .

وفي رأس الزيدي اختلط الحابل بالنابل ، والابيض بالاسود ، والغبار بأوامر (بو طالب) ، وخنجر الامام بحذاء الولد الشمري ..
دفعه الرجلان ، فمشى اليامي في الساحة ببطء ، ينقل قدميه بصعوبة ترافقه خشخشة السلاسل ..

وسط الساحة ، تنفس بعمق ، ثم استدار مواجها العيون الصامتة المأخوذة ، فبكى (ابو شنان) وتذكر عنترة اذ السهم في خاصرته وهو يتوكأ على رمحه ، ولهيبته تتراجع الجيوش الغازية . وقال لنفسه (الولد اليامي يموت ولا المهانة) .
جاء مندوب الامير ، يرافقه الشيخ ، يرافقهما كاتب المحكمة ..
قال مندوب الامير شيئا .
وقال الشيخ شيئا او بعض شيء
ثم نشر كاتب المحكمة ورقة طويلة ، واخذ يقرأ بصعوبة .
قالت غالية السميري لرباب (ذا الحين يطقون راسه) .
اغلقت رباب النافذة ، وقالت (لا تنظري حتى لا يصيبك الخفقان).

صمتت غالية السميري ، والصقت اذنها بخشب النافذة .. اسرعت رباب ، ووضعت اسطوانة طلال مداح على قرص البيك اب، فانطلقت ياسارية خبريني عما جرى .. وقف الطبيب احمد شاهي ونظر الى اليامي دون ان يفتح حقيبته ،ثم هز رأسه لمندوب الامير كما لو انه يخبره بان كل شيء على ما يرام .

وعند ذلك ، استبدل المستر الفيلم الذي انتهى باخر جديد ،واعاد تصويب كاميرته بينما حديد غطاء الروفر يطقطق تحت قدميه ..
(والله يا بو شنان انك تدفع كل عمرك من اجل اليامي ، ولكن ما باليد حيلة ، وغدا لن تجد في الكأس سوى دمعة واحدة تظل تكبر حتى يمتلىء الكأس بالنشيج) ..

..... (القات اختمر ، ومن جديد عز النعاس الصعب ،واختلط الحابل بالنابل والعويل بحجر المسن ، وصراخ (بو طالب) برضاب اصفهان ، وصحن الفلفل بالعصيدة المرة) .

●

فجأة ، ظهر المارد ...

لا احد يعرف من اين وكيف ؟
لكنه ظهر وسط الساحة .. يلبس سروالا خفيفا ، وصدره العاري يكشف عن عضلات بارزة .
ظل قلبها يغوص ، وقالت سمية : هذا هو الجلاد ..
وفاضت عيناها بفزارة .

اقترب احد المطاوعة ، وعصب عيني اليامي الذي ظل يحتفظ بتماسكه وان كان لونه قد اخذ يشحب ، بينما قام رجل اخر بفك القيد الذي يحيط برقبته . اشار مندوب الامير ، فتقدم رجل يحمل سيفا عريض النصل ، وشت انحناءة الرجل بثقله .

هجم المارد على السيف ،حمله بذراعيه ، ثم سحبه من قرابه ، فالتمع النصل اذ لامس اشعة الشمس ، وتوهج ، قال الغامدي لنفسه:
- هذا السياف عندما يرى الدم سوف يصيبه الهيجان ، وربما يذهب ضحية ذلك الكثير من الخلق .. فلماذا البقاء ؟

امسك المارد بالسيف ، وبدأ يتفحص ثقله ، ثم رفعه ، واخذ يطعن الهواء كما لو انه ينازل عدوا حقيقيا .
انحبست الانفاس اكثر فاكثر ، وانكمش اليامي مثل عصفور تنغرز اظافره باسلاك الهاتف .

انتهت الاسطوانة ، فقالت غالية وهي تنظر الى خشب النافذة المغلقة : (عجبا .. ما هذا الصمت ؟).
اقتربت رباب ، وفتحت النافذة بقدر يسمح لعينيها بالنظر .. وقالت (المارد يقف بانتظار اشارة الامير وبعد لحظات ينفصل رأسه عن جسده) .

واعادت ابنة السميري اسطوانة يا سارية من جديد .. جحظت عينا (ابو شنان) كأنما ذهبت السكرة وجاءت تماما الفكرة ..كان الناس حوله ينظرون برعب وخوف ..

اشار مندوب الامير بيده ، صار القات مرا كالعلقم ، احس الزيدي ببراغيث عقله تتطاير ، استمرت يا سارية خبريني تدور وتدور .. وانتقل المسواك بعصبية في فم ابو شنان ..
رفع المارد سيفه عاليا .. عاليا .. شهقت العيون .. انكمش العصفور برعب كأنما هبت موجة عاتية لاقتلاعه فاستماتت اظافره في اسلاك الهاتف ..

هوى السيف ، فاختلط الحابل بالنابل،والاسمر بالاحمر ،والبارد بالساخن ، شخب الدم ، ولكن لم يتدحرج الرأس . اغمض مندوب الامير عينيه ، وارتسم فزع لا يطاق على وجه احمد شاهي ..

لقد اصاب نصل السيف اعلى الكتف .. صرخ اليامي من اعماق جمجمته بصوت مثل صرير الاسنان .. وبدا مثل ديك ذبحوا منه الوريد فهاجت حلاوة روحه ، وانطلق يبحث عن عراء ...
قفز في الهواء ، فشدته القيود والسلاسل ، ارتمى على الارض يرتعش مثل جناح الديك في اخر انفاسه ..
هاج المارد مثل موجة عاتية ..
شدد الحراس من تماسكهم حول الحلقة ،ومنعوا الناس من التدافع ..
هتف ابو شنان بكل ما في اعماقه من قهر : انا فدى عيونك يا يامي .. انا فداك .

انتفخت عروق المارد واوداجه وفتحتا انفه وهو ينظر الى الجثة .. ودفعة واحدة ، رفع السيف عاليا ، واهوى به على الرقبة .. فاختلط الحابل بالنابل ، والمحسوس بالمجرد ، والاحمر بالتراب، والزيدي بحذاء الامام ، والمستر بطلال مداح ، وابو شنان بغضب الرب ...

فلسطين

بابلو نيرودا

انشودة الى لوركا

ترجمها عن الاسبانية : ماهر البطوطي

تعتبر قصيدة بابلو نيرودا « انشودة الى لوركا » من أعظم المراثي الشعرية التي نظمت في أدب اللغة الاسبانية وفي الآداب العالمية . وقد كتبها نيرودا ـ الحاصل على جائزة نوبل للاداب عام ١٩٧١ ـ عشية اعلان مقتل الشاعر لوركا في غرناطة بعد اندلاع الحرب الاهلية الاسبانية في يوليو ١٩٣٦ . وتستبين في هذه القصيدة مدى العلاقة والصداقة الوثيقة التي كانت تربط الشاعرين ، ومدى الجرح الذي أحسه الشعر والشعراء بموت لوركا ، ذلك الجرح الذي نزف الدماء ثانية بعد موت نيرودا في سبتمبر ١٩٧٣ . والقصيدة مرآة صادقة لشعر نيرودا الذي يمتاز بعاطفته الجياشة وصوره الشعرية الاصيلة الغريبة .

لو أمكنني أن أبكي من الخوف في
بيت منعزل
لو أمكنني أن أنزع عينيّ وأسحقهما
لفعلت ذلك حزنا على صوتك البرتقالي
المتشح بالسواد
وحزنا على أشعارك التي تهبّ صارخة .

* * *

لاجلك صبغت المستشفيات نوافذها
بالزرقة
وانتشرت المدارس والاحياء المطلة
على البحار
ونما الريش في أجساد الملائكة
المثخنة بالجراح
وغطت الزعانف الاسماك السماوية .
لاجلك
طارت القنافذ الى السماوات العلى .
لاجلك امتلأت الابنية ذات الفناء الاسود
بالنصال وبالدماء
وابتلعت شرائط حمراء
وقتلت الواحدة منها الاخرى بالقبلات
وارتدت الملابس البيضاء .

* * *

حين تحلّق طائرا متشحا بالملابس
الخوخية
حين تضحك ضحكة عيدان الارز
يعصف بها الريح
حين تغني فتهز العروق والاسنان
والحنجرة والاصابع
أموت من فرط حسرتي على عذوبتك
أموت على البحيرات الحمراء
التي تحيا فيها وسط الخريف
مع الفرس المنهار والاله الذي ينزف
بالدماء
أموت على المقابر التي تسري كالانهار
الرمادية
بمياهها وقبورها
في الليل كالاجراس الغريقة .
أنهار كثيفة كأنها عنابر جنود مرضى
تتحول فجأة على حدود الموت
الى أنهار ذات أرقام مرمرية
وتيجان متعفنة وزيوت جنائزية .
أموت من أجل أن أراك
ترقب في الليل مرور الصلبان المطمورة
واقفا تبكي
لانك تبكي في وجه نهر الموت
مهجورا ، مثخنا بالجراح .
تبكي باكيا ، وعيناك مفعمتان



نيرودا

بالدموع ، بالدموع ، بالدموع .

* * *

لو انني استطعت وحيدا في الليل
أن أجمع النسيان والظلال والدخان
وأنشرها فوق القطارات والبواخر
من خلال قمع أسود
بينما أمضغ الرماد
لفعلت ذلك من أجل الشجرة التي
تنمو معها
من أجل اللبلاب الذي يغطي عظامك
لكي أنقل اليك أسرار الليالي

* * *

مدائن تفوح منها رائحة الابصال المبتلة
تنتظر ظهورك مغنيا بصوتك الاجش
بينما تتبعك سفن صموتة محملة
بالعنبر
وعصافير خضراء تبني أوكارها في
شعرك
وهناك كذلك القواقع والايام
والصواري وأشجار الكرز
تدور وتلتف
حتى تصل الى رأسك الشاحب
ذي العيون الخمس عشرة
وفمك ذي الدم الغريق .

* * *

لو استطعت أن أملأ البلاد بالسواد
وأن أهدم الساعات من البكاء
لفعلت ذلك من أجل أن أشهد امام
منزلك
مجيء الصيف بشفاهه المحطومة
مجيء العديد من الاشخاص متشحين
بثياب ميتة

مجيء الارض ذات البهاء الحزين
مجيء المحاريث الميتة وأزهار الخشخاش
مجيء حفّاري المقابر والفرسان
مجيء الكواكب والخرائط تنزف بالدماء
مجيء الغواصين يغطيهم الرماد
مجيء الملثمين يجرون العذارى
وقد غاصت في أجسادهن النصال
الطويلة
مجيء الجذور، العروق، المستشفيات،
الينابيع، النملات،
مجيء الليل
ومعه الفراش الذي يموت عليه جندي
الخيالة
وسط خيوط العنكبوت
مجيء زهرة الكراهية، والوخزات،
مجيء السفائن المعصفرة
مجيء نهار عاصف وأطفال
مجيئي أنا، ومعي أوليفر
ونورا، وفيشنتي الكساندر، وداليا،
ماروكا، مالفا، مارينا، ماريا لويزا
ولاركو
روبيا، رافاييل، أوجارتي،
كوتابوس، بيبي، مانولو التولاجيري،
موليناري،
ووساليس، كونشا مندس
وآخرون غابوا عن ذاكرتي.

✶ ✶ ✶

تعال اضع التاج على هامتك
يا فتى الاصحّاء والفراشات
أيها الفتى النقي
كأنك الزنجي البارق الطليق أبدا.
تعال نتحادث
الآن، حيث لا أحد يقعى بين الصخور
نتحادث ببساطة كعادتنا أنا وأنت.
ما فائدة الاشعار لو لم تكن من أجل
الندى ؟

✶ ✶ ✶

ما فائدة الاشعار لو لم تكن لليلة مثل
تلك الليلة
حيث يتبعنا خنجر مرير،
لذلك اليوم
لذلك الشفق
لذلك الركن المحطوم
حيث يتهيأ للموت فؤاد الانسان
الكسير ؟

✶ ✶ ✶

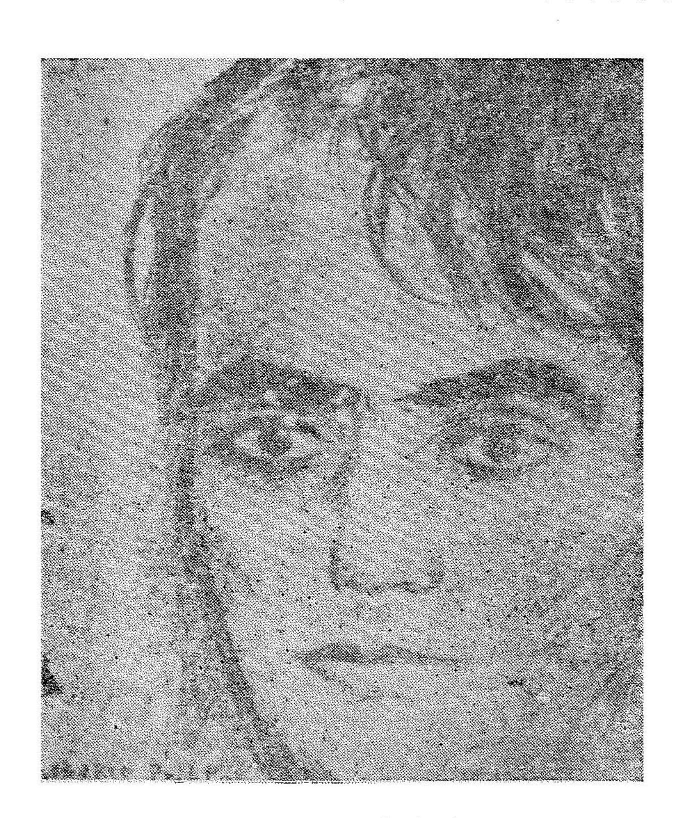
في الليل فوق كل شيء
في الليل ترصع السماء أنجم كثيرة
كلها في محيط نهر واحد
كأنها شرائط معلقة
على نوافذ المنازل المتلئة بالناس
المباكين.

✶ ✶ ✶

ربما مات لهم أحد
ربما فقدوا وظائفهم في المكاتب.
في المستشفيات، في المصاعد،
وفي المناجم
تقاسي المخلوقات وقد أثقلتها الجراح
وهناك عزم وأنين في كل الانحاء
بينما الانهر تجري في محيط نهر
لا ينتهي
هناك أنين طاغ يصاعد من كل النوافذ
والمداخل قد تهاوت بفعل الأثاث
الفرفات ابتلت من الانين
الذي يأتي في موجات تبتلع الابسطة.

✶ ✶ ✶

فدريكو



لوركا

انك ترى الدنيا الآن
ترى الطرقات
الطعام
والوداع على أرصفة المحطات
حين يرفع الدخان أطواقه الحاسمة
الى حيث لا شيء
سوى الفراق والاحجار والقضبان
الحديدية.

✶ ✶ ✶

مئات من الاشخاص
يتساءلون في كل الانحاء.
هناك الضرير الدامي، والثائر،
والفاتر الهمة
والبائس، وذو الاظافر المورقة
وقاطع الطريق يحمل أحقاده فوق
كتفيه.

✶ ✶ ✶

هكذا الدنيا يا فدريكو
هاك الاشياء التي يمكن ان تقدمها لك
صداقتي
صداقة الرجل المكتئب الرجولي.
لقد علمت الكثير من الاشياء بنفسك،
ولسوف تعلم أشياء أخرى
تأتي في بطء.

أحمد محمد عطية

حنا مينه .. اديب التجربة والمعاناة

« من عاش في فرن المحنة قادر على فهم المعاناة » (١) . بهـذه الكلمات لخص حنا مينه تجربته في الحياة والادب . ذلك ان حنا مينه عاش حياته (٤٨ سنة) باكثر مما كتب (اربع روايات ، كتاب نقدي ، رواية مترجمة عن مكسيم غوركي ، وعدة قصص قصيرة ومقـالات) ، لذا فكل منطلقاته نابعة من معاناة حقيقية لتجارب الحياة والنـاس . ومن هنا لم ينفصل الفكر والسلوك فيتجربة حنا مينه الادبية والحياتية، فامتزجت تجارب حياته بنتاجه الادبي بمنطلقاته الفكرية والسياسية ، واثرت معاناته الحياتية اعماله الادبية والسياسية ، وقد زودت تجارب الحياة أدب حنا مينه بغزارة الانطباع الحسي التي أرجعها جورج لوكاش الى سيرة حياة الكاتب قائلا : « ان الموهبة الادبية تعني الولع بثـراء الحياة وتنوعها . والكيفية التي يفرض بها كاتب نوعا من النظـام على غزارة الانطباع الحسي عنده مسألة تتعلق بسيرة حياته أساسا » (٢) . كما أغنت رؤاه الفكرية والسياسية وعمقت تجاربه ونضاله في الحياة ولهذا الامتزاج الكامل بين حياة وادب حنا مينه لا يمكن فهم أدبــه ومنطلقاته الحياتية والفكرية دون متابعة الحياة الفريدة لذلك الاديب العربي السوري التقدمي . فكل انتاجه الادبي ومواقفه السياسيـــة نابعة من معارك الحياة النابضة بالحيوية والقسوة وليس من النظريات والفكر المجرد ، وكل رؤاه الفكرية والادبية مصدرها معاناة عميقـــة للواقع العربي السوري . واذ تركز هذه الدراسة على متابعة الصلة بين تجارب حنا ومعاناته وروايته « المصابيح الزرق » كمفتاح لدراسة أدبه ، فلان حنا مينه نموذج فريد للاديب العربي الذي يكتب عـــن تمرس ومعاناة للواقع العربي وليس كمتفرج ، ولان « المصابيح الزرق » هي الترجمة الواقعية التي تجسد زخم الواقع الذي عاشه حنا مينـه وعانـاه .

وعن أهمية التجربة والمعاناة كتب جورج لوكاش : « حين نستمـع في الحياة الى انسان يتكلم فأول ما يؤثر فينا المحتوى البيـــن لمـا يتكلمه . ان هذا المحتوى يتصل بالنسبة للمستمع في الحياة صلة وثيقة بتجارب ومعاناة هذا الانسان وينسجم مع هذه التجارب والمعاناة أو يتعارض معها » (٣) . وكتب حنا مينه عن رأيه في موضوع التجربة والمعاناة وعلاقتهما بالفن « وطبعا ليس غرضي أن أقيم الادلة عـلى ان المعاناة في الفن هي أساسه . تلك مسألة قيل فيها الكثير . حسبي ان اتحدث عن اثر هذه المعاناة ، لا في الذات وحدها ، بل فيها وفيما هو خارجها ، وعن قيمتها في جعل الفن حقيقيا صادقا .. فلكي نصف الشيء بصدق يجب أن نعرفه بصدق . ان المعرفة النظرية والتجريبية هي المعين الثري للادب والفن ، والشرط في المعرفة ان تكون تجريبية أيضا ، لان المعرفة النظرية ، المستقاة من الكتب ، قد تحمل اليـنـا تجارب الآخرين ، ولكنها تظل تفتقر الى تجربتنا نحن ، الى معاناتنا ، فاذا لم تكملها بالمعرفة المستقاة من العيش بين الناس ، تظل ناقصة ، سطحية باهتة » (٤) . وفي كتابه النقدي « ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية » كتب حنا مينه عن « الاديب والمعاناة » موضحا مفهومه لعملية الخلق الادبي ، التي تتكون في رأيه منمرحلتين : الاولى مرحلة التجربة والمعاناة ، وهنا يجري اختزان التجارب والانطباعات في ذاكرة الاديب ، والمرحلة الثانية هي اجترار هذه الذكريات و « تخيل ما كان واقعـا ومعاشا ، سواء في طفولة الكاتب أو شبابه واستواء رجولته .. » (٥) وكثيرا ما يؤكد حنا مينه على أهمية المعاناة « لنكون أدباء من لحم ودم لا من حبر وورق » (٦) . وهكذا فالمدخل الصحيـــــح لدراسة أدب حنا مينه هو حياة حنا مينه حيث تقفز شخصياته من القرية والمدينة والشارع والبحر والسجن والغربة ، الى صفحات الورق فتدفع فيها بنبض الحياة ودمها المتدفق .

كتب تشيكوف : « أرى انه سياتي وقت تنسى فيه مؤلفات غوركي، ولكن من المشكـــوك فيه ، ولو بعد الف سنة ، أن ينسى غوركـــي الانسان » . هذه الكلمات لتشيكوف تدلنا على أهمية الحياة العريضة والتجارب العميقة الممتعة لغوركي ، الذي تكاد أن تتطابق ظـروف حياته

(١) حنا مينه ، على الاكياس ، مجلة المعرفة السورية ، ابريـــل (نيسان) ١٩٧٠ .

(٢) جورج لوكاش ، معنى الواقعية المعاصرة ، الترجمة العربيـــة للدكتور أمين العيوطي ، نشر دار المعارف بمصر ، الطبعةالاولى ١٩٧١ ، ص ٦٦ .

(٣) جورج لوكاش ، دراسات من الواقعية ، ترجمة دكتور نـــايف بلوز ، نشر وزارة الثقافة الســـورية ، الطبعة الاولـــى ، دمشق ١٩٧٠ ، ص ٥٥ .

(٤) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايـــا ادبية وفكرية ، نشر وزارة الثقافــــة السورية ، الطبعـــة الاولى ، دمشق ١٩٧١ ، ص ٢٩٢ و ٢٩٣ .

(٥) المرجع السابق ، ص ٣٠٩ .

(٦) المرجع السابق ، ص ٣٠٢ .

الصعبة ونضاله ، واكاد بأن اقول بتطابق أدبه مع أدب حنا مينه الذي وصفه القاص العربي السوري سعيد حورانية بالمعلم والاسطورة « حنا مينه كان معلمنا ، كانت حياته الاسطورة تلهمنا . لقد قرأ كثيرا ولكنه عاش اكثر ، وكانت الحياة على حد تعبير احد الادباء « تنضح من جلده » ، هذا الرجل الذي عاش المأساة اكثر مما عاشها اي اديب سوري ، كان اكثرنا مرحا وانتصارا واملا » (٧) . ولذا تشكل تجارب الحياة المادة الرئيسية في أدب حنا مينه كما هي في ادب مكسيم غوركي ، فتنطبق عليه كلمات لوكاش عن غوركي : « فهو لا يمت بصلة الى اتقان التأثيرات المعدة بذكاء بارع ، انه عمل في مادة الحياة الفنية ذاتها لينتزع منها بجهد ودأب اشكال الظهور النموذجية وليبلور من فيضها الطافح المضمون الفكري الارقى ، والاجتماعي الاشد تميزا ، والجمالي الانسب » (٨) .

ذلك الامتزاج الكامل بين حياة حنا مينه واتناجه الادبي اكده كل الذين طالعوا ادب حنا مينه وعرفوه انسانا ومناضلا وأديبا . كتب محمد الجزائري : « حين كان ، في بغداد ، يتحدث لي عن ذكريات حياة المنفى ، كنت ابتسم ، وانا اصغي باهتمام ، لتلقائيته وطيبته وحبه لذكرياته .. اذ كنت اعتقد ، ولا زال اعتقادي قائما ، بأن حنا مينه سيحول تجربته الحياتية هذه الى عمل روائي ، او انه في الحد الادنى ـ يستفيد منها كجزء من لوحات عمل روائي جديد » (٩) . وكتب فاروق عبد القادر : « ولعل الاستاذ فياض بطل روايته « الثلج يأتي من النافذة » الكاتب القادم من دمشق ان يكون في ملامحه النفسية وهمومه الفكرية ـ ما كان حنا قبل عشرين عاما » (١٠) . وكتب غالي شكري : « ان العمل الادبي في حياة حنا مينه جزء لا ينفصل عن هذه الحياة ، فهي تمده بالخامة البكر وهو يمدها بالمعاناة والفكر ، والنتيجة هي هذه الوحدة العميقة والاصيلة بين الكاتب وادبه » (١١) . وكتب فاضل السباعي : « وأحسب ، بعد هذا ، لتزاحم الحوادث في هذه الرواية ، ان كثيرا منها هو مما وقع للمؤلف في فترات من حياته ، أو وقع لاصدقائه الاقربين . فهي ، اذن ، من ذكرياته العزيزة التي يصعب التفريط باجزاء منها ! » (١٢) . ولعل اكثر هذه الكتابات دلالة على الامتزاج بين حياة حنا وادبه ما كتبه شوقي بغدادي في مقدمته لرواية حنا « المصابيح الزرق » : « لقد حدث مرة ان سافر حنا الى اللاذقية في احدى اجازاته لقضاء بضعة ايام بين أهله هناك ، وعندما عاد كان مكفهرا كئيبا . ولما سألناه عرفنا ان احد ابطال قصته « المصابيح الزرق » (وكان حنا لا يزال يكتب مخطوطاتها) توفي الى رحمة الله . وهو محتار كيف يصنع الآن : هل يترك له خاتمته التي اختارها في الرواية ام يقصف عمره ، ويتخلص منه . بلى .. ان ابطال رواية حنا احياء يرزقون . وكلهم من سكان اللاذقية في فترة الحرب العالمية الثانية . وكثيرون هم الذين يعرفون « جريس » المختار . حتى ان المختار نفسه كان يحدث ام حنا كلما رآها ، مفاخرا بابن بلده الذي رباه على يديه ـ كما يقول ـ وصار الآن شهيرا تنشر اسمه صحف العاصمة . وينتقد احيانا بعض الاوصاف التي يسبغها عليه حنا مدافعا عن نفسه ، ولكن الرواية كانت تجري بالرغم عنه ، وعن الكاتب نفسه ، لان النبع انفجر وتدفق ولا بد ان يجد له مجرى » (١٣) .

ـ ٢ ـ

حنا مينه ابن لاسرة فقيرة بائسة ، فالاب بائع جوال للحلوى (المشبك) في قرى لواء الاسكندرون ، والجد بحار فقير ولكنه شجاع يخوض صراع الانسان اليومي مع امواج البحر وقوى الطبيعة الجبارة . الابن الاوحد بين شقيقات ثلاث . في سنة ١٩٢٤ ولد حنا في مدينة اللاذقية ، الميناء السوري المطل على شرق البحر الابيض المتوسط ، ونظرا لمرض الاب مرضا شديدا رحلت الاسرة الى قرى لواء اسكندرون متنقلة من « السويدية » الى « الاكير » حيث عاش حنا طفولته فاتحا عينيه على الحياة في الاكواخ والطين والفقر والجوع . وبعد ثلاث سنوات من الحياة البائسة في الريف رحلت الاسرة الى المدينة حيث شواطىء بحر اسكندرون (شمال شرقي البحر المتوسط) . وهناك تلقى حنا تعليمه الابتدائي ونال شهادته الدراسية الوحيدة « شهادة السيرتيفيكا » الفرنسية (وهي تعادل الشهادة الابتدائية) في وطن عربي يحتله الفرنسيون . اكثر الاشياء التي هزت حنا في صباه واثرت في حياته وانطبعت في رواياته واعماله الادبية ، حنان الام وحبها للابن الوحيد المفضل لدى الاسرة ، والاب البائس الجوال بين القرى والجبال حاملا حلواه على رأسه « والسيبة المتصالبة » على كتفه غاديا رائحا تظلله الخيبة لكساد بضاعته ، والاخت التي عملت خادما في البيوت ثم فرت للتزوج برجل تحبه فقاطعتها الاسرة . ويروي حنا مينه في جانب من ذكرياته كيف عرف العذاب ومرارة فشل الاب في ترويج بضاعته الكاسدة « كان من عادة الوالد ان يسعل ويتنحنح اذا عاد . يعرف اننا ، في الليالي التي يتأخر فيها ، آذان تصغي بكل طاقاتها ولهفتها الى ما ينبىء بعودته سالما . وسعلته ربما ، بشير وتطمين لقلوبنا الواجفة ، واذ نتأكد منها نتراكض الى الباب ، وكثيرا ما كنا نفرح بعودته وننسى لمرآه خائبا ، حاملا طبقه النحاسي وحلواه الكاسدة . وفي هذه الحال كنت اكابدها صموتا . كان عذابه ينثال في صدري كلوب رصاص ، كبكاء والدتي على اختي الضائعة والاخرى الميتة ، كدخان فانوسنا الغازي حين تفرقع بلورته وليس لدينا سواها ، كنظرات الاخت الصغيرة الى الام في الليالي التي ننام فيها بغير طعام » (١٤) . وكغوركي كان اصدقاؤه الصغار من الفقراء والمتشردين الحفاة الجوعى ، واللصوص الصغار الذين يسرقون من ميناء اسكندرون ليحصلوا على بعض الطعام والحلوى ، ايضا كان غوركي يسرق مع الصبية الالواح الخشبية من على ضفاف الفولغا . كان ميناء اسكندرون هو الميناء السوري الرئيسي المطل على البحر الابيض المتوسط آنئذ ، ولما كان الشاطىء غير مهيأ لاستقبال الباخرة الكبيرة فقد امتدت جسور خشبية ترتبط بمخازن الشاطىء بخطوط حديدية ، وهناك عمل حنا مينه في سن الثانية عشرة مع اصدقائه الصغار في دفع العربات الحديدية المحملة بالبضائع من امام البواخر الى المستودعات ، فانتقل من عالم المشردين والحفاة والبؤساء الى عالم البحر ورجاله ، وأكبر النماذج البشرية التي خالطها حنا في صباه على البحر واختزنها ليكتبها ، فيما بعد ، هي شخصية « اليازرلي » رئيس العمال القوي الجبار طيب القلب ، وسنجد عند قراءة رواياته

---

(٧) سعيد حورانية ، مقدمة رواية حنا مينه « الشراع والعاصفة » منشورات مكتبة ريمون الجديدة ، بيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٦ .

(٨) جورج لوكاش ، دراسات في الواقعية ، الترجمة العربية ، ص ٢٥١ .

(٩) محمد الجزائري ، الاختفاء حالة نضالية ، مجلة الآداب ، عدد يوليو (تموز) ١٩٧٠ .

(١٠) فاروق عبد القادر ، قراءة في روايات حنا مينه ، مجلة الهلال ، عدد اغسطس ١٩٧١ .

(١١) غالي شكري ، الغربة والانتماء في أدب حنا مينه ، مجلة الطليعة ، القاهرة عدد اكتوبر ١٩٧٠ .

(١٢) فاضل السباعي ، البحث عن النضال المفقود ، مجلة الآداب ، عدد مارس (آذار) ١٩٧٠ .

(١٣) شوقي بغدادي ، مقدمة رواية حنا مينه « المصابيح الزرق » ، الطبعة الثانية ، دار الكاتب العربي بالقاهرة ، ١٩٦٩ ، ص ٨ .

(١٤) على الاكياس ، مجلة المعرفة السورية ، دمشق عدد ابريل (نيسان) ١٩٧٠ ، ص ١١٦ .

الكثير من الشخصيات الحقيقية التي تعرف اليها حنا في حياته ، وسنجد حنا مينه أيضا في هذه الروايات . غير ان بنية حنا مينه الضعيفة لم تمكنه من العمل اليدوي في دفع العربات الحديدية وباءت كل محاولاته الجسدية بالفشل ، وعرف مرارة الهزيمة المبكرة ، « وها أنا في معاناة مذلة ، أضيف بهزيمتي ، خيطا جديدا الى الحبل الذي فتله لنا الدهر كما يقول والدي » (١٥) . ووجد في الكتابة رد الاعتبار الاول لانسانيته المهدرة ، وكانت الكتابة بالفرشاة وعلى الاكياس « أخذت الفرشاة ورسمت على الارض الاحرف المطلوبة . وعندما رفعت رأسي ، تلقيت أول رد اعتبار في دهشة الاعين من حولي ، وللحال سرى نسغ الحياة في دمي ، وحملت سطل الحبر والفرشاة برعدة امتزج فيها الارتباك بالفرح بالقوة ، بكل المشاعر المتباينة أمام تحول عنيف ومفاجيء » (١٦) . وهكذا فرضت عليه ظروف الفقر وسوء التغذية وما نتج عنهما من ضعف البنية وعدم صلاحيته للعمل اليدوي ـ ممارسة الكتابة كرد اعتبار لحنا مينه الانسان الذي عانى مرارات الفشل والعذاب منذ طفولته . وفي مخزن الشاطيء بدأ حنا مينه أولى قراءاته الادبية « بألف ليلة وليلة » . وظل يجمع منذ طفولته بين معرفة الواقع ومعرفة الكتب ، غير ان للاولى النصيب الاوفر في تكوينه كانسان وككاتب أيضا . وعلى شواطيء بحر اسكندرون عرف حنا مينه الابطال والاوغاد والعمال والبحارة والحمالين والحفاة والمشردين ، وستثري هذه النماذج البشرية رواياته بشخصياته الحية « من لحم ودم لا من ورق » . وكانت تجربة الكتابة « على الاكياس » الفارغة على ميناء الاسكندرون وقراءة « ألف ليلة وليلة » بداية تجربة الكتابة والقراءة لحنا مينه الاديب . وفي صباه أيضا بدأت تتشكل تجربته السياسية التقدمية من الواقع الحي وليس من الورق .

عندما انتقلت أسرة حنا مينه من ريف لواء اسكندرون الى المدينة المطلة على البحر ، لم تعش الاسرة البائسة حياة المدينة النظيفة ولكنها عاشت في منطقة مستنقع طينية تسمى « الصاز » في أكواخ سقوفها من القش وجدرانها من القصب والطين . ولندع حنا مينه يصف لنا هذه الحياة العفنة ، ولنعرف كيف ولماذا اختار حنا مينه الماركسية فكرا ورؤيا . « الى الجنوب الغربي من مدينة اسكندرون في لوائنا السليب ، كانت منطقة سبخة واطئة عن مستوى المدينة ، ذات رائحة نتنة كالتي لمعامل الاسمنت ، ملأى بادغال البردى الصغيرة الابرية كالمسلات . وكانت الادغال ترتفع حتى منتصف قامة الانسان ، فياتي الحلبيون في الصيف يصيدون الطويل منها ويجففونه لصنع الحصر . ونحن الذين طردتنا المدينة ، أو جئناها من أصقاع شتى ولم نجد لنا فيها مكانا ، احتوتنا هذه المنطقة السبخة التي كنا نسميها « الصاز » SAZ (كلمة تركية معناها مستنقع) ، وانزلتنا بين أدغالها النامية في مياه مالحة ، مما يخلفه البحر عند انحساره في الصيف ، أو تنز به الارض المستنقعية على مدى العام . واعتبرتنا هكذا نوعا اضافيا من الحشرات والزواحف التي ترتع فيها ، وجيرانا أدنى مرتبة من البهائم التي كانت تعيش على التل ، حيث تطرح قمامة المدينة ، فتنبش فيها الخنازير ، وتزاحمها نحن في النبش ، للعثور على ما يصلح للاكل أو للاستعمال ، أو للانتفاع بثمنه الزهيد من أصحاب «الروبابيكيا» .. » (١٧) . كان غوركي أيضا يلتقط طعامه بجمع الفضلات من القمامة ، أو بجمع العظام والخرق البالية وبيعها لقاء كوبيكات قليلة (١٨) . وفي هذه البيئة القذرة المعدمة المريضة حيث

(١٥) المرجع السابق ، ص ١٣٠ .

(١٦) المرجع السابق ، ص ١٣٢ .

(١٧) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية ، ص ٢٤٢ .

(١٨) أحمد محمد عطية ، مكسيم غوركي : حياته وأدبه ، ص ٣٤ ، نشر الدار القومية للطباعة والنشر بالقاهرة ، ١٩٦٦ .

يغدو الامل الوحيد في ترويج الاساطير الغيبية ، طالع حنا مينه مع أهل المستنقع اسم لينين لاول مرة محفورا على شجرة كبيرة ، حفره لاول مرة عامل بالسكة الحديد . وعرف حنا مع سكان المستنقع اسم لينين كبطل خلع الملك عن العرش وفتح الفصول للفقراء ، ووزع الارض على الفلاحين البؤساء ، ونشر العدل بين الناس ، وهكذا استبدل حنا مينه الامل الثوري بالحلم الغيبي ، فعرف لينين والماركسية صبيا معرفة واقعية من واقع الحياة وليس من الكتب والفكر المجرد . ويروي حنا مينه باسلوبه المشوق كيف قدم البوليس الفرنسي لازالة اسم لينين والقبض على عامل السكة الحديد ، مما ادخل أهل المنطقة في صراع مع البوليس لكتابة اسم لينين على كل الاشجار ، لقد صار لينين املا للخلاص وحلما ثوريا لتحقيق الاشتراكية والعدالة الاجتماعية دون مصطلحات أو نظريات . « فجأة ادرك المخوضون في الوحول » ان الخلاص من حي « الصاز » ممكن ، وان هذه اللعنة ليست أبدية . وتحدثوا بذلك امامنا ، نحن الصغار ، وهكذا تعمشقنا ، ولدا على كتف آخر ، وأعدنا اسم لينين ، على شجرة الكينا العتيقة الى ما كان عليه » (١٩) .

وتطورت تجربة الكتابة والقراءة بتقلب حنا مينه في مهن شتى واختلاطه بانماط مختلفة من الناس . فعمل مستخدما في محل بقالة ومساعدا لصيدلي وحلاقا ، وطوال كل هذا كان نهمه للقراءة يزداد . « لم يكن الموسى والمقص لينسياني المطالعة ، فكنت لا أترك جريدة ولا كتابا يقع بين يدي ، وكانت زوجة الصيدلي تزودني بالكتب ، وكنت أحلم بالبحر والسفر والمعارك والثورة » . وسنلاحظ ان غوركي أيضا اعتمد في قراءاته على ما زودته به زوجة لحائك ثم سيدة اخرى من الجيران . وقد ذكر حنا مينه جانبا من بدء عمله كحلاق وصفا طريفا مؤلما في « رسالة من أمي » : « وتذكرت يوم فتحنا له الدكان ، واخذنا له المرايا من عندنا ، والكرسي من بيت عمه ، وبقيت مشكلة البنطلون ، لان الزبائن ضحكوا عليه وقالوا هذا الولد بالبنطلون القصير راح يتعلم الحلاقة بذقننا ، ورفضوا الحلاقة عنده ، فجاء الى البيت مكسور الخاطر ، واشتكى من هذه الجهة ، حتى جرح قلبي ، فحملت بنطلوني العتيق الى جواد الخطاط ، الخياط في البازار ، فقلبه له (ورتاه) من القاعدة والاكمام ، وألبسناه اياه بعد ان وضعنا بدل الزنار (تكة) عمي حتى (لا يقشط) من خصره الذي يدخل فيه (المحبس) » (٢٠) .

في عام ١٩٣٩ استولت تركيا بالتواطؤ مع فرنسا على لواء اسكندرون وهاجر حنا مينه مع أسرته الى اللاذقية ، مسقط رأسه ، ليفتتح محل حلاقة وليخالط البحارة وعمال البحر ويختزن ذكرياتهم ومعاركهم ليصبها في رواياته . وعرف حنا السجن أثناء اشتراكه في مظاهرة من مظاهرات طلب الاستقلال في أعقاب الحرب العالمية الثانية. وفي السجن ولد حنا مينه ميلادا جديدا ككاتب تقدمي عرك الحياة وعركته . واخذ في كتابة القصص لصحف دمشق متأثرا بغوركي ـ على حد تعبير سعيد حورانية ـ (٢١) فلاقت قصصه ـ الجديدة ـ على الادب العربي السوري ـ رواجا . وفي عام ١٩٤٦ أغلق حنا محل الحلاقة وسافر الى بيروت ليرى العالم بناء على نصيحة صديق قادم من معارك العلمين بعد أن تطوع في جيوش الحلفاء . وفي بيروت ـ حيث سافر اليها باحثا عن عمل ـ اقترب حنا مينه كثيرا من نموذج مكسيم غوركي

(١٩) حنا مينه ، ناظم حكمت وقضايا أدبية وفكرية ، ص ٢٤٦ .

(٢٠) حنا مينه ، رسالة من أمي ، مجلة المعرفة السورية ، عدد مارس (آذار) ١٩٧٠ .

(٢١) سعيد حورانية ، مقدمة رواية حنا مينه « الشراع والعاصفة » ص ٧ و ٨ .

وترجم له روايته « فرانكا أوليسوفا » ترجمة جميلة ، وعمل مراسلا لجريدة « الانشاء » الدمشقية حتى استدعي للعمل فيها سنة ١٩٤٧ ، وتدرج حنا في العمل بجريدة « الانشاء » محررا أدبيا ومختصا بالسياسة الخارجية ، فرئيسا لتحرير جريدة « الانشاء » . وأسهم في الحركة السياسية التقدمية في سوريا ، واشترك في انشاء « رابطة الكتاب السوريين » ثم « رابطة الكتاب العرب » وأصدر روايته الاولى « المصابيح الزرق » (١٩٥٤) .

وبعد ، ليست هذه سوى بعض خطوط من حياة حنا مينه العريضة والتي نتمنى لها المزيد من الازدهار والامتداد ، ولكني قصدت بهذا المدخل من حياة حنا مينه ، الى تحديد نمط الحياة والتجارب والشخصيات التي انعكست بدورها على أدبه ، والتي تعيننا على فهمه وتحليله ، أما السيرة أو الترجمة الذاتية لحنا مينه فليست مقصدي وربما لا يقدر عليها غير حنا مينه نفسه الذي أعرف انه كتب جزءا كبيرا من سيرته ، فآمل أن يتمه وأن نراه منشورا في وقت قريب . وسنلمح من هذه الخطوط لحياة حنا مينه ان أهم المؤثرات في حياته وأدبه هي : (١) مخالطته للعمال والمشردين والبؤساء . (٢) معاناة حياتية لعالم البحر والحمالين والصيادين . (٣) معرفته الكتابة وممارستها كرد اعتبار لانسانيته المهدرة في الفقر والجوع والكد . (٤) تجربته السياسية التقدمية النابعة من واقع الحياة وليس من الكتب النظرية المجردة وما استلزمته حياته كمناضل ثوري منتم . ولعل هذا كله يفسر لماذا لم يقف حنا مينه من أبطاله الكادحين موقف المتفرج أو المصور أو المتعاطف ، ذلك انه هو نفسه جزء لا يتجزأ من أبطاله ، من طبقتهم ، من حياتهم البائسة المعذبة ، من نضالهم الجبار المفعم بالآمال العظيمة ، لذا فهو في طليعة الكتاب المعبرين عن نضال الكادحين من أجل غد أفضل ، لانه يتحدث بلغتهم وينطلق من أعماقهم التي خبرها كواحد منهم .

ـ ٣ ـ

احترف حنا مينه الكتابة السياسيةوالادبية ابتداء من عام ١٩٤٦ كرؤية وانفتاح للعالم ، بعد أن وجد في الكتابة ـ خلال صباه ـ نوعا من رد الاعتبار لانسانيته المهدرة . ولاحتراف حنا الكتابة ، في أعقاب اغلاقه محل الحلاقة الخاص به بمدينة اللاذقية ، قصة طريفة رواها حنا لسعيد حورانية : « ذات يوم من سنة ١٩٤٦ وقف على باب الدكان كهل وأخذ يحدق فيّ بامعان ، كان في عينيه شفقة لا حد لها . تفضل يا عم .. تردد قليلا ثم دخل وعيناه لا تزالان تحدقان بكل شيء وقال فجأة : ـ هل لا تزال هنا ؟ ـ ماذا تعني انني لا أزال هنا ؟ ـ ألا تذكرني؟ لقد حلقت عندك منذ أربعة أعوام وكنت تريد أن تذهب الى العالم ، وها أنا قد ذهبت وجبت الدنيا : تطوعت في جيش الحلفاء وحاربت في كل مكان وانتصرت في العلمين على رومل .. آه لشد ما رأيت من أشياء وها أنا أعود لاراك لا تزال هنا ، نفس الوقفة ، تمسك بالمقص وبالمشط » . واحس حنا بطعنة سيف ، ونظر الى الرجل وهو يبتعد ثم سرح معاونه ونقده أجره « كنت أحس وأنا أغلق الدكان انني أفتح أبواب روحي ، وأعطيت أمي اكثر ما ادخرته طوال عملي في الدكان وحملت متاعي وذهبت الى بيروت » (٢٢) .

كتب حنا مينه روايته الاولى « المصابيح الزرق » خلال السنوات الثلاث الاولى من الخمسينيات (٢٣) ، ونشرها في العام الرابع (١٩٥٤) . وهي فترة اتسمت بغلبة الرؤية السياسية على الادب السوري وجاءت بعد مخاض نفسي ـ طوال العشرينيات والثلاثينيات ـ استفرقت فيه السياسة الادباء في سوريا (٢٤) . والخمسينيات فترة هامة من فترات التفتح والميلاد الصحيح للقصة السورية التي يجمع نقادها على تأريخها بدءا من سنة ١٩٣٠ (٢٥) . وقد بدأت الرواية العربية في سوريا بالاقتباس متأثرة بالادب الغربي ـ الفرنسي على وجه الخصوص ـ ثم الروسي ، وبالرومانسية والعاطفية ، ولعبت كتابات المنفلوطي دورا هاما في التأثير في عدد كبير من القاصين السوريين ، اذ احتل المنفلوطي جانبا هاما من تأثير الادب العربي الحديث في مصر . بدأ شكيب الجابري « أول روائي سوري ذو وزن فني » (٢٦) روايته الاولى « نهم » بنقل أجواء أجنبية غربية وأسماء أجنبية . وهي نفس بداية الرواية العربية في مصر في أواخر القرن التاسع عشر (٢٧) . .

لذا كانت فترة الخمسينيات ـ فترة ازدهار ثقافي وثقة بخصائص الادب السوري وتكامله ، وانفتاح على الفكر والادب في الشرق والغرب مع اهتمام خاص بالادب الروسي الذي ترجمت منه المؤلفات الكاملة لتشيكوف ودوستوفسكي وغوركي وغيرهم . كما كانت الخمسينيات أيضا فترة زاهرة بالحريات في أعقاب تحقيق الاستقلال والقضاء على الثقافة الفرنسية وبخاصة التفتح الديمقراطي الكامل بعد انتهاء فترة الديكتاتوريات العسكرية في ١٩٥٤ .

وفي الخمسينيات بدأ أدب الواقعية الاشتراكية بحنا مينه في الرواية (المصابيح الزرق) وسعيد حورانية في القصة القصيرة (وفي الناس المسرة) . هكذا درج النقاد على تسمية هذا التيار القصصي في سوريا . ومع اني لا أجد في كتابات حنا مينه واقعية اشتراكية بل واقعية نقدية ، ولكن ربما تطلق عبارة أدب الواقعية على الكتاب الماركسيين تمييزا لهم عن كتاب الواقعية النقدية المنتمين للفكر أو للتنظيمات الماركسية .

ويلاحظ الباحث في نشأة وتطور الرواية العربية في سورية عدم تواجد أية دراسة كاملة عن الرواية السورية ، وربما يرجع ذلك أيضا الى ان الرواية كثيرا ما اختلطت بالقصة القصيرة دون تمييز في البناء الفني ـ (وهذا ما جعل الفهرست الملحق بعدد القصة السورية المعاصرة من مجلة « المعرفة » السورية يجمع بين الروايات والمجموعات القصصية تحت عنوان القصة) ـ ولتأخر ظهور الفن القصصي في سوريا عن مثيله في مصر ولبنان وبعض الاقطار العربية الاخرى . وعندما كنت في سوريا في صيف ١٩٧١ حاولت العثور على أية دراسة كاملة مخصصة لتأريخ أو تحليل الرواية السورية فلم يدلني الاصدقاء الا على دراسة وحيدة عن القصة السورية بوجه عام لشاكر مصطفى « محاضرات عن القصة في سوريا حتى الحرب العالمية الثانية » ، وهي دراسة رائدة ولكنها قاصرة ، فمن ناحية تجمع بين

---

(٢٢) سعيد حورانية ، مقدمة رواية « الشراع والعاصفة » ، ص ٨ .

(٢٣) شوقي بغدادي ، مقدمة رواية « المصابيح الزرق » ، ص ٧ .

(٢٤) نعيم حسن يافي ، التطور الفني لشكل القصة السورية القصيرة ، مجلة « الآداب » ، مايو ويونيو ١٩٦٥ . وراجع أيضا وجهة نظر صدقي اسماعيل وسعد الله ونوس ، مجلة « المعرفة » السورية ، عدد خاص عن القصة المعاصرة في سوريا ، فبراير (شباط) ١٩٧١ .

(٢٥) راجع بحثي بدر الدين عردوكي ود. حسام الخطيب ، مجلة « المعرفة » السورية ، فبراير ١٩٧٠ .

(٢٦) د. حسام الخطيب ، المؤثرات الاجنبية في القصة السورية الحديثة ، مجلة « المعرفة » ، فبراير ١٩٧١ .

(٢٧) د. عبد المحسن طه بدر ، تطور الرواية العربية الحديثة في مصر ، دار المعارف بمصر ، الطبعة الثانية ، ١٩٦٨ ، ص ٣١ و ١٢٠ وما بعدها .

الرواية والقصة القصيرة ، ومن جهة اخرى لا تتناول فترتي الخمسينيات والستينيات من تاريخ الرواية والقصة القصيرة في سوريا ، وهما ازهى وارقى سنوات النتاج الروائي والقصصي السوري . وذلك اذا سلمنا بأن سنوات الثلاثينيات والاربعينيات لم تكن الا سنوات ولادة متعثرة للفن القصصي السوري ، وهي ككل سنوات البدء في جديد ، حافلة بالنواقص والمؤثرات الدخيلة على فن القصة السوري ذي الملامح الاصيلة والمتقدمة كما وصل اليها الان في أرقى صوره بالسبعينيات .

ـ ٤ ـ

ترسم « المصابيح الزرق » صورة واقعية للمجتمع العربي في سوريا ابان الاحتلال الفرنسي ، خلال الحرب العالمية الثانية وفي اعقابها . وسنجد ان نجيب محفوظ عمد الى تصوير المجتمع العربي المصري في نفس الوقت في روايته « زقاق المدق » (١٩٤٧) وربما بشكل آخر في روايته « خان الخليلي » (١٩٤٦) . لقد اهتمت الروايتان ـ المصابيح الزرق وزقاق المدق ـ بتقديم صورة واقعية لقطاع من المجتمع العربي واثر الاستعمار على البنيان الاجتماعي والافراد والحياة .

في « المصابيح الزرق » اختار حنا مينه ـ ابن اللاذقية ـ مدينة اللاذقية الساحلية ، وفي « زقاق المدق » اختار نجيب محفوظ ـ ابن القاهرة ـ أحد الازقة الخلفية لمدينة القاهرة وبالمقابل صورة من مجتمع العاهرات في القاهرة الراقية (كذلك فعل حنا مينه في المصابيح الزرق) . وفي الروايتين كان هدف الروائيين تصوير آثار وردود فعل الاستعمار والحرب العالمية الثانية على المجتمعين السوري والمصري . ربما علت النبرة الخطابية والاسلوب المباشر في رواية حنا مينه ، بينما تجنب نجيب محفوظ كل محاولة لتسييس روايته واعلاء النبرة التقريرية . ولعل هذا راجع الى اختلاف نوعية الرجلين السياسية ، فحنا مينه كاتب سياسي ملتزم ومنتم ، وهب حياته للنضال السياسي المنظم ووظف فنه لخدمة رؤيته السياسية ، بينما نجيب محفوظ فنان ورجل لم ينضم الى تنظيم ولم يشارك في الحياة السياسية باكثر من مشاركة الرجل العادي ، واكتفى بعالم الفن للفكر والتعبير (٢٨) . ولان « المصابيح الزرق » صادرة في الخمسينيات فهي تمثل حالة الرواية العربية في تلك الفترة أصدق تمثيل ، في الشكل والمضمون .

فهي رواية واقعية تقليدية تماما تستخدم اسلوب الحكاية والتسلسل الزمني التاريخي ، وتعتمد على أسلوب السرد عن طريق راو مطلع على كل شيء ، وهو راو ثرثار حريص على ألا تفوتنا صغيرة او كبيرة من حياة شخصياته ومدينته ، انه ليصف كل شيء ، المباني والشوارع ، الناس والاشياء ، فكل شيء موضع عنايته كمصور خارجي يستخدم أسلوب الوصف الخارجي ، وصف السطح الظاهر دون نفاذ الى الجوهر ، وشخصياته مجردة مخططة لا تكاد ان تسير الا وفقا لافكار المؤلف وأوامره . لقد عرف حنا مينه واقعه معرفة تامة وعاناه واختزنه كاملا في « مخزن ماكولاته الادبية » على حد تعبيره نقلا عن تشيكوف ، وها هو ذا يجتره كاملا دون ان يجرب الانتقاء والاختيار والاختصار والتلخيص . أقول هذا رغم التنبيه الحاد الصريح الذي صور به حنا روايته الاولى « كل شبه ـ اذا وجد ـ بين ابطال هذه الرواية وبين اي شخص آخر ، حي أو ميت ، هو من قبيل المصادفة ليس الا » .. أقول ـ رغم هذا التحذير ، الذي قد يعطي معنى مغايرا لما أراده المؤلف ـ ان الواقع منقول بدقة الى الفن . ومن الغريب اننا

(٢٨) راجع بالتفصيل ، احمد محمد عطية ، مع نجيب محفوظ ، نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٧١ .

سنجد مثل هذا التحذير في الكثير من الاعمال الادبية الاولى للكتاب العرب ، كنوع من تجنب الحرج مع شخصيات حية وموجودة في الواقع وفي الفن أيضا . فيبدو ان زخم الواقع وامتلاء الكاتب به يطغي على عمله الاول في الغالب ويكاد ان يخرجه عن ضوابط الفن كاختيار وانتقاء من الواقع ما هو غني بالدلالات والرموز والايحاءات ، وأيضا يحوله الى مجرد سرد ميكانيكي لاحداث وقعت ، بدلا من ممارسة الفن كتفكير في صور وكرؤيا للواقع . وحقا ان السرد هو احدى السمات الرئيسية لفن الرواية ، ولكنه ليس السمة الوحيدة للرواية ، كما ان طبيعة السرد في الرواية تختلف عنها في الحكاية والتاريخ ، ذلك لان السرد الروائي لا يعرف التسلسل الزمني أو التاريخي . لقد تطور السرد الروائي ولم يعد يقتصر على التصوير الخارجي للحياة الاجتماعية ولرجل الشارع ، بقدر ما أصبح يعتمد على الرؤيا والنفاذ الى الاعماق الداخلية للانسان . ولم يعد دور الروائي هو دور السرد الخارجي ، وانما تكمن عبقريته الفنية في اختيار الصور والمشاهد الدالة تجنبا للسطحية والمباشرة والتقرير . أو كما كتب ر.م. البيريس :
« ان الحياة المتعددة الاشكال الاجمالية المبهمة تقتضي ايجاد نهج فني (تكنيك) في الرواية غير فن الراوي الذي لم يكن يهدف في نهاية المطاف الا ان يجذب الانتباه . وان حجم الحياة ورهافتها وتعقدها تقتضي ذلك أيضا . ولقد شعر جيد ودون باسوس ، في الفترة نفسها تقريبا ، بانهما في حاجة الى تصديع المنهج الفني ذي الخط الواحد للسرد ، واستبداله بمزج هذه الحقائق المختلفة ، وكذلك رغبة منهما في استحضار حقائق مختلفة جدا ، اجتماعية محض لدى الثاني ، وتكاد تكون فنية لدى الاول ، ولكن لا يكفي تليين التاريخ الروائي أو قلبه ، فقد نحصل على الكثافة الجديدة بوضع عدة وجهات نظر متجاورة ، وبالغوص في كل من هذه الضمائر غوصا اعمق .. »
« فالروائي كالمخرج في السينما ، لم يعد يعبر عن نفسه الا عن طريق اختيار المشاهد . بيد انه لم يعد يعيرها صوته . وان ما اختفى من الرواية هو صوت الراوي ـ واسلوبه اذن ـ وغدت الرواية مجموعة متتالية من الاحداث الموضوعية التي اختيرت بمهارة ـ او بالاحرى قطعت ـ في نقل حيادي للواقع : انه تركيب للحوادث اليومية » (٢٩) .

ليكن ما يقصده « البيريس » هو واقعية جديدة أو « واقعية موضوعية » على حد تعبيره ، وهي أرقى صور الواقعية في الرواية الحديثة ، ولهذا تبدو واقعية حنا مينه في « المصابيح الزرق » واقعية تقليدية تماما ، اذ تقوم على بناء من السرد التقريري المباشر والوصف الخارجي ، وتلك كانت صورة الرواية العربية في الخمسينيات ، ولكنها ليست الصورة الفنية الصحيحة للرواية ، اذ لا يعني هذا الا تخلف البناء الفني للرواية العربية في الخمسينيات عن أصول الفن الروائي التي أرساها وقننها الناقد والروائي الانكليزي « هنري جيمس » منذ أواخر القرن التاسع عشر (فن الرواية ١٨٨٤) والتي ركز فيها على أهمية الاعتماد على الحدث والصورة بدلا من الخبر والوصف ، والتعبير بدلا من التقرير ، وتضاءل دور الراوي التقليدي الى حد يقترب من الاختفاء بينما تغلبت الصورة واستبعدت العظات والتقرير (٣٠) . ولقد عرّف هنري جيمس الرواية بانها « انطباع شخصي مباشر

(٢٩) ر. م. البيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ترجمة جورج سالم ، منشورات عويدات ببيروت ، الطبعة الاولى ١٩٦٧ ، ص ١٩٣ و ٣٧٠ .

(٣٠) د. انجيل بطرس سمعان ، نظرية الرواية في الادب الانكليزي الحديث ، ترجمة دراسات هنري جيمس وكونراد وفرجينيا وولف ولورنس ولبوك ـ الهيئة المصرية للتاليف والنشر ، ١٩٧١ ، ص ٢٤ و ٢٥ .

للحياة » وانها ترضي شهوة الانسان للصورة ، لذا « فالرواية اكثر الصور جميعا شمولا واكثرها مرونة » (٣١) . وظلت كلمات هنري جيمس عن فن الرواية سائدة حتى كررها الناقد الكبير البيريس بنفس الالفاظ تقريبا : « ان الرواية في أوسع تعاريفها هي انطباع شخصي عن الحياة ، وهذا الانطباع هو الذي يشكل قيمتها بالدرجة الاولى ، وتتفاوت هذه القيمة على قدر كثافة انطباعات المبدع » (٣٢) . وقد اكد هنري جيمس على ضرورة الواقعية في الرواية قائلا : « من الثابت انك لن تستطيع كتابة رواية الا اذا كنت تمتلك حسا واقعيا » (٣٣) .

والآن عودة الى رواية حنا مينه الاولى « المصابيح الزرق » التي نعرف من شوقي بغدادي في تقديمه الشجاع للرواية بأن حنا كتبها كأولى محاولاته في الرواية بعد تجارب السنوات السابقة على الخمسينيات في القصة القصيرة غلب عليها « القالب المباشر الخطابي. هذا القالب الذي قاومه كثيرا ، ثم تحرر منه في قصصه الاخيرة » (٣٤) .

في بداية الرواية نتعرف على « فارس » بطل الرواية وأسرته وازمته الناجمة عن البطالة والحرب التي اخذت صاحب المتجر الذي يعمل به. وزمن الرواية بداية الحرب العالمية الثانية ابتداء من ٣ سبتمبر ١٩٣٩ . ويقودنا حديث الحرب الى ذكريات أبي فارس عن حرب « سفر برلك » التركية وهربه من صفوف الجيش التركي . ثم يقودنا سرد المؤلف الى التعرف على مدينة اللاذقية والتقسيم الطبقي التعسفي للمدينة الى أثرياء وفقراء ، فالاثرياء يسكنون الطوابق العليا والفقراء يسكنون الطوابق السفلى ؟! تقسيم هندسي فكري وليس واقعيا . وسنجد السكان يشتمون فرنسا ويقومون بنشاط سياسي جماعي غريب ، فهم يزيلون اللافتة التي تحمل اسم فرنسا كلما وضعتها سلطات الانتداب الفرنسي . ولعل هذه الواقعة تذكرنا بواقعة المباراة الجماعية بين أهل المستنقع ــ في لواء الاسكندرون ــ على كتابة اسم لينين على الاشجار ، التي رواها حنا في كتابه عن « ناظم حكمت وقضايا ادبية وفكرية » . وسنجد الشخصيات المسطحة منذ البداية ، فالاثرياء ينحنون للمستعمرين الفرنسيين أما الفقراء فهم الوطنيون الشرفاء ؟! ونتعرف على شخصيات الرواية من سكان الدار التي تسكنها أسرة فارس وأهل اللاذقية من البؤساء والمشردين وصغار الحرفيين والعاطلين، وهنا فقط نطالع عالم حنا مينه الحقيقي الذي عاشه وخبره جيدا . ونعرف كيف يخيم البؤس والجوع والمشاجرات الزوجية والخلافات القاتلة بين أبناء الاسرة الواحدة ، ولكنها لا تلبث أن تصفو مع كاس من العرق وبعض الطعام البسيط اذا توافر العمل والاجر القليل ، وعندئذ تعرف الدار الرقص والمرح والمواويل الشامية . ثم يدلنا حنا مينه بجملة تقريرية واحدة على ان بدء الحرب أنهى كل هذا المرح وبدات الظلمة تزحف والمصابيح تدهن باللون الازرق ، والبطالة والكآبة تخيم على الحياة في اللاذقية . لقد رسم حنا مينه صورة صادقة لحياة البؤساء والفقراء والمشوهين والمشردين في مرحهم وخلافاتهم ، غير انه سيعكف على تصوير حياة أسرة فارس وأهل الدار وسكان اللاذقية بوجه عام في ظل الحرب العالمية الثانية . وعندما يفرغ حنا مينه من تعريفنا على عجل بابطال الرواية وزمانها ومكانها

(٣١) المرجع السابق ، ص ١٠٢ .

(٣٢) ر.م. البيريس ، تاريخ الرواية الحديثة ، ص ٤٦٨ .

(٣٣) فن الرواية ، هنري جيمس ، أسس النقد الادبي الحديث ، ترجمة السيدة هيفاء هاشم ، نشر وزارة الثقافة السورية ، دمشق ١٩٦٦ ، ص ١٢١ .

(٣٤) شوقي بغدادي ، مقدمة المصابيح الزرق ، ص ١٠ .

وشخصياتها ، يبدأ في سرد أحداثها وتنمية شخصياتها وتقديم تنويعات على لحنها الاساسي ، وهو تصوير حياة أهل اللاذقية من الفقراء والكادحين والعاطلين في ظلام الحرب العالمية الثانية ، وتاثير هذه الحرب على حياتهم وسلوكهم وفكرهم . وهنا سنلمس أبطال حنا مينه وهم يجوعون ويسبون بأقذع الالفاظ فنشعر بهم شخصيات من لحم ودم حقا طالما ابتعدوا عن ترديد الشعارات السياسية وعن اتخاذ المواقف السياسية المباشرة . ولكن كثيرا ما يلجأ حنا مينه الى لغة السرد المباشر عند التعريف بشخصياته كشخصية « المختار » على عكس ما فعل عندما عرفنا بشخصية « الجابي » صاحب المقهى ، من خلال الصور المتتابعة لشجاره مع زبائنه المفلسين وحواره الواقعي معهم . ويكتفي حنا بتصوير شخصية فارس كمراقب لهذه الشخصيات ولهذه الحياة العاطلة المثيرة للضجر منذ أعتمت الحرب المدينة واطلقت البطالة ورفعت الاسعار وأخفت الضروريات . فارس ــ بطل الرواية ــ ابن لابوين كادحين ، فالاب عامل بناء والام عاملة تبغ ــ فتى مراهق في عامه السادس عشر أدركته البطالة مع الاطلالة الاولى للحرب العالمية الثانية ، فراح يتسكع في مدينة اللاذقية الساحلية ، ومن خلاله تارة ومن خلال سرد الراوي المطلع على كل شيء تارات ، نزداد تعرفا الى مشكلة أهل اللاذقية في ظل الحرب والاستعمار والمجتمع السوري المتخلف آنئذ والذي يعاني من الفوارق الطبقية الكبيرة . ولان فارس هو حنا مينه فان شخصية فارس مرسومة بحذق وواقعية لا تعرف الاحادية والهندسية ، فتجمع حياته الى جانب البطالة والبؤس قصة حب غامضة لجارته الصغيرة « رندة » ، وتتفتح آفاقه على مناظر الحرب والعسكرة والظلام والحديث عن المعارك ، جنبا الى جنب مع الصراع من أجل الحصول على لقمة العيش والتسكع بالمقاهي والارصفة، فهو يستمع الى نبض الناس الكادحين في اللاذقية وفي سوريا كلها خلال الحرب العالمية الثانية ، حيث سوريا محتلة بقوات الانتداب الفرنسي ومحكومة بأوضاع اجتماعية وطبقية بشعة . فنرى ان عام ١٩٣٩ هو عام الميلاد الحقيقي والانفتاح الكامل لشخصية فارس ، وهو ما حدث لحنا مينه في مطلع ذلك العام عندما تفتح وعيه كاملا على واقعة نزع لواء الاسكندرون وضمه الى تركيا بالاتفاق مع فرنسا ، وهجرة حنا مع أسرته وآلاف الاسر السورية الى مدينة اللاذقية . وسنجد هذا التطابق بين حنا وفارس يزداد كلما توغلنا في فصول الرواية .

وفي « رسالة من أمي » كتب حنا مينه نقلا عن أمه مؤكدا تواجد شخصيات رواياته في الواقع المعاش : « كذلك أخبرك ان المختار عاتب عليك ، لانك قلت عن بنته في القصة ان رجليها مثل قصب الذرة ، هذا عيب ولا يجوز ، واذا بارت البنت تكون خطيئتها في رقبتك ، ومريم السودا تحبك ، فلماذا بشعتها في عيني زوجها نايف الفحل ؟ وأمس دق الباب رجل طويل أحمر العينين ، اسمه خليل العريان وسالني عنك ، فقلت له ابني في بلاد الشام ، فقال : ابنك كتبعني، وانا عندي قصص كثيرة مفيدة له ، فحين يأتي ابعثي خلفي . وأعطاني عنوانه وصورته وهو شاب بشاربين مثل عنتر ، من اربعين سنة ، فأخذتها وحفظتها مع العنوان لحين حضورك . وابن العجان يقول ان الطروسي جده » (٣٥) . ويضيف حنا مينه الى هذه الفقرة في الهامش موضحا ان الاسماء الواردة في هذه الرسالة هي اسماء الشخصيات في روايتي « المصابيح الزرق » و « الشراع والعاصفة » .

وبالاضافة الى اعتماد الراوي على اللغة التقريرية والاسلوب المباشر ، كثيرا ما يوجه الراوي الانتقادات او السخريات أو السباب الى شخصيات روايته ، كقوله ــ مثلا وليس حصرا ــ « ويكتسبوغسي

(٣٥) حنا مينه ، رسالة من أمي ، مجلة « المعرفة » السورية ، عدد مارس ١٩٧٠ .

(النعجة) الواقفة بقربه بقدها المشوق .. » و « كان الصفتـلي من هذه الناحية (نذلا) عتيقا » (٣٦) . أو التقديم لكل صورة او حوار بمقدمة تقريرية تلخص الموقف الذي تعبر عنه الصورة بشكل فني غير مباشر . وقد اتبع حنا هذا الاسلوب في معظم صفحات روايته . ولعل نموذج شخصية المختار « جريس » كافية للتدليل على هذه الاوصاف التقريرية المضافة بشكل نهائي قاطع (ص ٦٩ و ٧٠ و ٧١) . وكـان أفضل لو اكتفى الكاتب باسلوب الصور المنتقاة الدالة والموحية كمـا فعل عندما صور بصدق فني صور التطاحن بين الناس على الضروريات الاستهلاكية كالخبز والكاز ، والظلام والفقر والبطالة والاستغـــلال والجشع وكل تداعيات الحرب وآثارها على حياة الانسان العربي في مدينته (اللاذقية) ، وهي كلها آثار اقتصادية واجتماعية ونفسيــة بالاضافة الى الاخرى المعروفة للحروب من الدمار والرعب ودفع الشباب الى أتون المعارك الاستعمارية كوقود لا كبشر أصحاب قضيــة ومبدأ كما يحدث في حروب التحرير . وايضا من الصور ذات الاثر الهـام في تطور الرواية ، المعركة الوحشية التي دارت بين الناس حول المخبز والتي ادت الى اعتقال فارس بطل الرواية مع مجموعة من النـــاس المقاتلين من اجل لقمة العيش بمعناها المباشر .

غير ان ثراء التجربة والمعاناة ووفرة المخزون في مخزن حنا الادبي جعله حريصا على تقديم صور الحياة في اللاذقية كبانوراما شـاملة ، وبخاصة خبرته بحياة الصيادين والمشردين والعمال التي دفعته الـى الزج بها في الرواية دون داع أو ضرورة فنية او موضوعية ، وهـي تلك الاجزاء التي يمكن الاستغناء عنها دون ان يتأثر البناء الفني للرواية مثل حكاية الصيادين في الرواية . فكما هو واضح ان الرواية مهتمة أساسا بتصوير حياة الناس في اللاذقية في ظل الحرب العالمية الثانية والآثار التي أحدثتها هذه الحرب في مجتمع اللاذقية وحياة الناس في بلد عربي مستعمر ، ومن ثم فقد كان من الاوجب على الروائي أن يكبح جماح نفسه ويستبعد كل ما لا يخدم غرضه وكل ما لا يسهم في دفـع حركة الرواية وتطوير أحداثها وابراز دلالتها .

اعتقل حنا في مظاهرة بمدينته اللاذقية ، واعتقـل فـارس ايضا في ما يشبه المظاهرة حول مخبز بمدينة اللاذقية ، وقد اعترف حنـا بأن تجربة السجن (٣٧) كان لها النصيب الاكبر في تفتح وعيــه وآفاقه ودفعه الى دروب النضال والمعرفة ، وكذلك فعلت تجربـة السجن بفارس بطل الرواية ، بل ان تجربة السجن ثوّرت حيـاة الناس في الرواية وسيّستها ، فقد تحول الناس الى مواجهة ثوريـة مع جنود المستعمرين الفرنسيين ، وكذلك تحول فارس الى انسـان آخر ولكن غير سياسي في التطبيق . ويحدثنا حنا في مقدمة روايتـه « الشراع والعاصفة » : « لقد كان السجن المعلم الاول لي ، لقـد قرأت فيه كثيرا من الكتب ، وكنت أرتعش أمام كل كلمـة جديدة ، وكان سجين مثقف يشرح لي معاني الكلمات الصعبة ، وكنت أبكي من الفرح » . ويفيدنا حديث حنا في ملاحظة علامتين مميزتين له ، الاولى تشابه تجربته مع تجربة مكسيم غوركي عندما تعرف الى المنفي الثوري روماس الذي قاده الى المعرفة الثورية وصراعات النضال اليومي (٣٨) (كما كتب غوركي عن الطباخ الذي فتح آفاقه على الكتب لاول مرة) ، والثانية هي الامتزاج الكامل بين حياة حنا ومعاناته اليومية وبيـن

---

(٣٦) المصابيح الزرق ، ص ٧٩ و ٨٢ .

(٣٧) مقدمة رواية « الشراع والعاصفة » ، ص ٧ .

(٣٨) مكسيم غوركي ، مع الفلاحين (جامعاتي) ، ترجمة أحمـد محمد عطية ، نشر دار الفكر العربي بالقاهرة ، الطبعـة الاولى ١٩٥٧ .

أدبه ، عندما ينقل لنا أيضا صورة ذلك السجين الثوري المثقف فـي شخصية السجين الثوري المثقف « عبد القادر » زميله بالسجن فـي روايته « المصابيح الزرق » ، وقد صوره حنا في صورة المنـــاضل الثوري الصلب الشجاع والمعلم المثقف .

نحن نعرف من عرضنا السابق لبعض الجوانب من حياة حنا مينه، ان اعتزاله مهنة الحلاقة وبداية احترافه للكتابة جاء بعد مواجهة لـه مع صديق سافر الى ليبيا وحارب في صفوف الحلفاء خلال الحـرب العالمية الثانية ، وفي روايته « المصابيح الزرق » سنجد فارس بطـل الرواية يلتقي بصديق له خلال العمل في حفر « الملاجيء » لحســاب الفرنسيين – بعد تجارب جنسية مرة واجه فيها شبح جنود الاستعمار الاجنبي في كل مكان – ويتطوعان للقتال في صفـوف الحلفـاء بليبيـا أيضا . وجاء سفر فارس بمثابة تحول آخر بعد عبارة مثيرة قالهــا صديقه « نجوم » : « لا شيء في ليبيا سوى الحرب . اما ان تقتل أو تقتل ، والنتيجة واحدة . لقد عفت نقل الحصى وحفر المـلاجيء والنوم على الارصفة . ثم ان لي حبيبة اريد الزواج بها ، فما تفعل بي اذا لم أوفر لها المال ، ولماذا نحب اذا لم نفكـر بالزواج ؟ » (٣٩) . وتلك كانت أزمة فارس ، فرحلا . كذلك جاء تحول حنا بعد كلمـات صديقه العائد من تجربة الحرب في ليبيا التي أشرنا اليها من قبـل في هذه الدراسة . ان شخصية فارس هي شخصية من لحم ودم حقا على حد تعبير حنا مينه عن الشخصيات المكتوبة بعد معاناة واقعية . فهي ليست شخصية أحادية أو خطابية أو سياسية كاملة الانتمـاء أو مخططة . شخصية شاب عربي سوري كونته المعاناة ودمرته احداث الحرب العالمية الثانية وآثارها على الوطن المحتل . وقد أجاد حنا مينه رسم هذه الشخصية الانسانية الحية وفي تصوير تطورها وتأزمها وآثار وجود الاحتلال الفرنسي على أزمتها ، وكيف أبرزت التخريب والتلوث الذي تركته علاقات فارس بالعلمة العاهرة للفرنسيين ، وهي آثار أودت بتجربة فارس في السجن الى الهباء مثلما حطمت تجربة الحب النظيف مع جارته « رندة » . وقد نجحت الرواية في تصوير الصراع الداخلي بين شخصية المناضل الوطني وشخصية العاطل اللامنتمي ، والتـي اختتمت بالهروب الى صفوف الحلفـاء – وبينهم الفرنسيـون – تحت وهم محاربة الالمان حيث النهاية لحيــاة فارس بطل الرواية . واذ لم تكن شخصيـــة فارس عاملا مساندا لابراز فكـرة الرواية السياسية ، فقد استغل حنا شخصية السجين المناضل المثقف عبدالقادر لختام الرواية ختاما سياسيا يتفق وأفكاره السياسية وخبرته بالواقع السياسي لسوريا ، فقد انتهت الحرب وبدأت المظاهرات طلبا للجلاء والاستقلال . وجاء الختام الخاص بالمظاهرات ختاما سياسيا صارخـا وتقريريا مباشرا بعيدا عن لغة الفن الهامسة ، لغة الصور التـي لا تعرف المباشرة .

ولكن أليس من واجب هذه الدراسة أن تلم أيضا بكيفية استفادة أدب حنا مينه من تجاربه الحياتية ومعاناته ، ألا يسهم هذا كله فـي صدق التعبير وحيوية الشخصيات ؟ نعم لم يسهم كل هذا في الولوج الى العالم الداخلي لشخصيات رواية حنا الاولى « المصابيح الزرق » فيما عدا شخصية فارس بطل الرواية التي تحمل الكثير من شخصيـة حنا مينه نفسه وتجاربه ومعاناته ، ولكن نوعية الحياة معبر عنهـا بحنكة وخبرة . لقد عاش حنا مينه حياة العمال ونقلها في روايتـه الاولى من خلال عمل أم فارس في أحد مصانع التبغ السوريـة فـي اللاذقية . حقا ان بعض التعبيرات والصور قد نجدها متشابهة مـع مثيلاتها في « الام » رواية غوركي (مثل : وتقيأ المستودع رؤوسا بشرية

---

(٣٩) المصابيح الزرق ، ص ٢٥٠ .

نسل الهواء الفاسد من وجوهها كل لون) (٤٠) ، ولكن الروايتين مختلفتان تماما ـ وجو القبو في مصنع التبغ وعلاقات الانتاج وظروف العمل السيئة ، كل ذلك مكتوب بتمكن ووعي وخبرة بذلك النوع الصعب من حياة عمال التبغ في سوريا ـ في زمن الرواية ـ تحت وطأة القهر الاستعماري والاجتماعي وفي ظلام الحرب العالمية الثانية .

وكذلك يمكننا ان نرى هذه الميزة الهامة لتجربة حنا ومعاناته التي مكنته من التصوير الواقعي الصادق لحياة عمال التبغ والصيادين والعاطلين والمشردين وعمال الحفر ودنيا السجن ونماذج المسجونين السياسيين والعاديين . وقد كتب حنا مينه كل هذا بأسلوب الواقعية النقدية لا الواقعية الاشتراكية ، فالحس الاشتراكي والفهم الاشتراكي والتلويح بالحل الاشتراكي لم تكن واردة في رواية حنا الاولى « المصابيح الزرق » ، وكل ما كان ينشده حنا مينه بروايته الاولى هو التعبير عن تجربة سوريا الوطنية من أجل التحرر الوطني والاستقلال ، ومن خلال هذه التجربة كان ينقل الينا تجاربه الشخصية وخبراته بالحياة السورية السيئة التي كانت تعاني أيضا من الظلم الاجتماعي والفقر والبؤس والفوارق الطبقية الكبيرة ، موجها النقد الى هذا النوع القاسي من الحياة ، ومكتفيا بتوجيه هذا النقد دون الطموح الى حل اشتراكي أو التلويح به ، ومن هنا فان الزج بحنا مينه في اطار الواقعية الاشتراكية ، عمل لا ينطوي على فهم حقيقي لادب حنا مينه ، وحكمي هنا ينصب على روايتي حنا « المصابيح الزرق » (١٩٥٤) و « الشراع والعاصفة » (١٩٦٦) . وقد صنف حنا مينه من قبل نقاد الادب السوري ضمن تيار الواقعية الاشتراكية بسبب انتمائه السياسي للاشتراكية العلمية ، وليس بناء على تحليل نقدي لاعماله الادبية . ذلك ان التطابق بين تجارب حنا مينه ومعاناته الحياتية وأدبه هي المفتاح والدليل لفهم أدب حنا مينه ـ في رأيي ـ اذ ان الامتزاج بين الفكر الاشتراكي ومدارس الاشتراكية الادبية والتجارب الفكرية الاشتراكية ظل بعيدا عن التأثير في أدب حنا مينه حتى عام ١٩٦٩ ، عندما صدرت روايته الثالثة « الثلج يأتي من النافذة » ، وقد حقق حنا مينه ذلك المذاق الحياتي والحس الواقعي الخبني للرواية السورية بنقله الفني لهذه التجارب الواقعية الفذة في روايتيه « المصابيح الزرق » و « الشراع والعاصفة » ، وليس بانتمائه للاشتراكية أو باستخدام أسلوب الواقعية الاشتراكية . فنجاح حنا مينه كروائي يرجع الى معايير فنية وصدق واقعي ، وخبرة مفعمة بالحياة . وواقعية حنا النقدية ليست متعارضة مع فهمه الاشتراكي أو مع الواقعية الاشتراكية ، وفي كتابه « معنى الواقعية المعاصرة » توصل الناقد الماركسي العظيم جورج لوكاش ـ بعد مقارنة بين الواقعية النقدية والواقعية الاشتراكية ـ الى ان الواقعية النقدية هي بمثابة الحليف للواقعية الاشتراكية ، وان الواقعية النقدية « مبررة ومرغوبة اجتماعيا في فترات الانتقال .. » ، « ومن الصعب أن نتوقع ان يكون كل نقد مصحوبا بحل ، أو أن يكون قائما على مبادىء ماركسية جامعة مانعة ، فهذا يؤدي الى تحطيم مجال الواقعية النقدية في المجتمع الاشتراكي تحطيما شديدا » (٤١) .

القاهرة

---

(٤٠) المصابيح الزرق ، ص ١٢٠ .

(٤١) جورج لوكاش ، معنى الواقعية المعاصرة ، ترجمة الدكتور أمين العيوطي ، نشر دار المعارف بمصر ، الطبعة الاولى ، ١٩٧١ ، ص ١٣٤ و ١٤٤ .

عبد الرحمن الربيعي

البطل والمدينة

بلغ عادل منطقة السيارات في ((الباب الشرقي)) ، وكان صراخ السائقين يتردد مناديا باسماء الاماكن التي تقصدها سياراتهم . كان يحشر يديه في جيبه ويطرق مسرعا للاحتماء من البرد اللاسع الذي عسكر في بغداد اخيرا .

واستشف الامان من رؤية الوجوه المحتشدة وهي تطرز هذه الساحة العريضة ، وجوه عمال وباعة ومستخدمين في دوائر الدولة وسواق سيارات .

كان الصبية يستقبلون الراكب قبل ان يدلف الى فسحة السيارات سائلين عن المكان الذي يقصده ، وكانت السيارات تزدحم بسرعة وتاخذ طريقها بصعوبة في احد الطرق القريبة والتي تقود الى كل مناطق المدينة .

وقد اعتاد عادل هذه الطقوس اذ انها جزء من منهاج حياته اليومية وهو يحلم بشراء سيارة يوما ليحسم كل متاعب السير والتنقل .ووجد ان الازدحام اليوم اشد مما اعتاد ان يراه ، كثير من الرجال والصبية يركضون ملبين نداء بعض سائقي السيارات المرصوفة جوار سياج حديقة ((الامة)) . وكان صوت المنادين يأتيه :

ـ ملعب .. ملعب الشعب . مباراة المصارع العظيم فوزي البغدادي .

وامسك احد الصبية بكم عادل ليقوده الى هناك وهو يتمتم :

ـ عمي .. للساحة ؟

فسحب عادل كمه من يد الصبي وهو يطلق شتيمة حادة طاش وقعها وسط الصراخ والتهريج المهيمن على الساحة المقرورة .

وسأل عادل عن السيارة الذاهبة باتجاه ((الصالحية)) فاخبره احد الواقفين ان ينتظر فكل السيارات قد عبئت بانصار المصارع وذهبت الى الملعب . ولم يطل به الوقوف عندما لمح صديقه ناصر السعدي .

ـ مرحبا ناصر .

ـ اهلا عادل

ـ يالها من صدفة !

ثم اضاف :

ـ يقال ان لا سيارات باتجاه ((الصالحية)) اليوم !

ـ لننتظر .

اطلق هذه الكلمة ثم استل يده المقرورة من جيبه ناظرا الى ساعته ثم اعادها الى جيبه ثانية . ودندن قائلا :

ـ انسيت : ان المصارع العظيم فوزي البغدادي ينازل خصمه الفرنسي في ملعب الشعب ؟ اسمع ! كل المدينة ستكون هناك .

وكانت نبرة السخرية واضحة في كلماته . اما وجه ناصر النحيف فكان هادئا وشاردا بعض الشيء وقد احال البرد بشرته البيضاء الى حمرة براقة .

واردف عادل مواصلا احتجاجه :

ـ أتدري ؟ ان المسألة ليست مسالة اعتيادية بالمرة ، اناس يتركون اعمالهم ويهرولون وسط هذا البرد لينحشروا في ساحة عريضة مكشوفة للريح والقمر .. ماذا تسمي هذا ؟

ثم اضاف :

ـ لماذا ؟ لانهم سيشاهدون وليمة دموية من الضرب والركل .

بعد ذلك اخذ يتطلع الى وجه ناصر ، وقد دس يديه في جيبه هو الاخر ، وقارب ما بين قدميه ، وكان البرد يحدث فيجسمه اهتزازة متوترة يبدو فيها وكأنه يتهيأ للقفز الى اعلى بكل طاقته.

قال ناصر وقد بدا شارباه وسيمين ومتممين للبسمة الناعمة المرتسمة على وجهه :

ـ انها كذبة اخرى يا صديقي ، تجد من يصيبه هوسها .مدينة مسكينة تفتح ساقيها مسرعة .

واعطى رد ناصر الى عادل حماسا جديدا ليواصل هذا الحديث الذي توزعته المدينة منذ حلول هذا المصارع في بغداد ، البعض معه، لا يلبث ان يعلن انه مفخرة للعراق والامة العربية ، والاخر يحتج، ولكن الكذبة كانت اكبر من ان توقف عند حد .

ومضى ناصر مردفا :

ـ البحث عن بطل لنتوجه ، هذه عقدتنا. اختلفت الساحات والاسباب ، لا فرق ابدا ، حتى لو كان مصارعا يجالا ينقل الى ملاعبنا طقوس ملاهي الدرجة العاشرة في اوروبا .

وكان ناصر يدور بعينيه وهو ينطق بتشخيصاته هذه منتظرا طلة السيارة الموعودة لتقله الى ((الصالحية)) . وكانت نظراته تحط على اسراب المواطنين وهم يركضون باتجاه موقف السيارات الذاهبة الى الملعب ، وكان البعض منها قد اعلن ولائه وتأييده للبطل بلصق صوره وهو يظهر عضلات صدره وذراعيه ، او وهو يقبض بقوة على عنق احد خصومه الذين قدموا من بلداناوروبية مختلفة وقد غلبهم متتابعين ، وامتلك المدينة كلها ، الصغار والكبار ، القرى والاسواق ، صوره فيكل مكان ،والصحف تفرد ملاحق خاصة عنه ، والتليفزيون ينقل كل مبارياته ، ويقدمه في ندوة بين فترة واخرى متحدثا عن خصمه الجديد ،وعن بأسه واعدا بانه سينتصر عليه ان شاء الله .

هز ناصر يده وهو يقول :

ـ يبدو اننا لن نجد سيارة اليوم .

وعلق عادل بمداعبة :

ـ الا يلذ لك مراقبة هذه الطقوس ؟ راقبها جيدا وستمسك بالمدينة وهي في اوج ضلالها .

ـ وما فائدتي من ذلك ايها العزيز ؟

واضاف :

ـ انني اغرق في الي وخجلي كلما شاهدت هذا . .لماذا نسرق هكذا بسهولة ؟ متى نكف عن بحثنا عن الطواطم والالهة المجهولة

حتى لو كان ذلك في جسد رجل رياضي ؟ انظر .

واشار بيده الى صورة كبيرة للمصارع وهي تتوسط الحديقة الصغيرة المواجهة لساحة « التحرير » ، وكانت مرسومة علىقماشة كبيرة ملتصقة على هيكل من الخشب، وكانت تظهره وهو يتاهب للوثب علىخصمه .

وعندما رفع عادل عينيه وجد الصورة عالية وطويلة تعادل حجم صاحبها الحقيقي مرتين ، وقد تحلق حولها صباغو احذية وباعة بطاقات اليانصيب ومتسولون وجنود ومواطنون اخرون يمرون مسرعين فيدفعهم الفضول للاصطفاف مع الناظرين وتامل هذه الصورة التي برع راسمها في تجسيد فتوة وعضلات البطل .

واستمر ناصر في اعلان استنكاره :

ـ اذهب الى هناك وانظر الى وجوه هؤلاء المتجمعين ، اقرأ الحماس الغبي والانبهار المسكين وهو يرتسم عليها .

فرك عادل يديه بقوة وهو ينظر صوب سيارة توقفت علىمقربة منهم ، ونزل السائق وهو ينادي :

ـ صالحية .. صالحية .

وهرول الركاب متدافعين لياخذوا مكانهم فيها ، ودس عادلجسده في زاوية المقعد الخلفي ، وتبعه ناصر صاعدا بخفة ، وبـدات السيارة تشق طريقها بصعوبة وسط سيارات النقل الاخرى وعربات الباعة واجساد العابرين ، ثم انطلقت بعد ذلك ودارت حول ساحة « التحرير » وبدات بعبور جسر « الجمهورية » بتؤدة .

وابتدأ الركاب حديثا كان موضوعه المصارع فوزي البغدادي ايضا. قال عامل مقرور وهو يتلفع بيشماغه :

ـ سينتصر فوزي البغدادي بعون الله.

وتبعه عامل اخر كان يرتدي معطفا عسكريا تلتمع ازراره الصفراء:

ـ بقوة الله ، وكل الائمة الصالحين .

لكز عادل ناصرا بكوعه وهو يتمتم :

ـ هذه مدينة فوزي البغدادي فقط .

وضحك ناصر :

ـ الداء يعم ، انه وباء وعدنا به .

وهنا ارتفع صوت السائق :

ـ ساوصلكم خلال دقائق ،اريد ان اشاهد المباراة، وحقالكعبة الشريفة لم اترك مباراة لبطلنا العظيم دون ان احضرها ، رايته وهو يلوي اعناقهم .. كريانكو .. فريدي .. بوب روب . روكامبل ـ كلهم كلهم .. سينتصر فوزي البغدادي ان شاءالله ، سيجندله مثلما جندل كريانكو وجره من لحيته على الارض .

ونطق راكب لم ير عادل وجهه بصوت يهزه البرد :

ـ بارك الله فيك .

قال عادل :

ـ لقد انتهتاحاديث المدينة اليوم ، واستقطبت في حديثواحد. ثم حك شعره وهو يضيف :

ـ حدثني موظف معي يسكن حي الثورة ، قال بان فوز البغدادي في أية مباراة تعقبه زغاريد النسوة ونحر عشرات الذبائح ، عمال مساكين لا يملكون طعام يومهم يفعلون هذا ! تصور !

ضحك بعد ان فرغ من كلماته هذه وهمس في اذن ناصر :

ـ لا اكتمك سرا ان قلت بانني قد شاهدت كل مبارياته .

وازدادت ضحكاته صخبا وهو يضيف :

ـ ولكن في التليفزيون فقط .

ولم يجد ناصر كلمة فدس يده في جيبه مستخرجا علبة سجائره وبدأ يتطلع من نافذة السيارة ، وكانت الشمس قد بهت نورها المعانق لواجهة الابنية العالية ، وبدا الجو واعدا ببرودة اخرى .وتمتم ناصر :

ـ المسالة ليست هينة يا عادل وليست نكتة . نحن مهووسون فيبحثنا عن ابطال . ونخلقهم دوما من ضلالنا ومن وقائع حياتنا الملأى بالانكسارات ، واذا بقينا هكذا سيأتي مليون فوزي البغدادي وفي مليون مجال اخر .

اخذ نفسا من سيكارته ليكبح فورة صدره ، وظل في تطلعه منزجاج السيارة حيث تمرق كالسهم بين البيوت والاجساد المقرورة والكلاب وسيارات النقل الاخرى .

وجمع ناصر حزنه وانبس به في وجه عادل :

ـ لقد فقدنا البطولة في ساحتها الحقيقية ، وانزوينا هكذا لنجد التعويض اليوم في عروض مصارع !

وعقب عادل :

ـ وهكذا سلبنا في عز الظهيرة !

ومسح انفه المحمر من البرد وهو ما زال يواصل القول :

ـ الا ترى بأنه مجرد فضول وحب للرياضة ؟!

ـ انني ارفض كل هذا .. انه مخدر وحلم يداعب الرؤوس الخاوية التي فرغت من قناعاتها تدريجيا ، انظر المباراة واسمع الصراخ المهووس ، انها تأصيل للسادية ايضا . شبان صغار يرفعون اصواتهم منادين المصارع بأن يكسر ساق خصمه او ظهره ، ماذا بعد هذا الزرع يا عادل العزيز ؟!

واجاب عادل بنعومة :

ـ ماذا بعد ؟ لقد وصلنا الى الصالحية .

ثم رفع صوته مخاطبا السائق :

ـ نازل .

وبدات سرعة السيارة بالهبوط حتى ارتكنت على الرصيف وهبط عادل وناصر من بين زحمة الراكبين .

وعندما صافحت اقدامهما الشارع تركاها تضرب فوق اسفلت ارصفته المليئة بحفر عمال المجاري ، وكانت الشمس قد انسحبت تماما من السماء ولم يبق منها الا وهج خفيف في أعلى البنايات المواجهة لمبنى الاذاعة .

تساءل عادل :

ـ الى اين ؟

ـ لا ادري : لقد بكرت في العودة الى البيت ، انتابني ملل فظيع ، قلت لاعد وانفق ليلتي مع اطفالي .

واقترح عادل قائلا :

ـ ما رأيك بلعبة طاولة ؟

صمت مفكرا بعض الوقت ثم اجاب :

ـ لا بأس .

واختارا مقهى « القناديل » ودلفا اليه ففاجاهما الصراخوالتهريج وهو ينطلق من افواه الرواد المتجمعين حول التليفزيون لمشاهدة مباراة المصارعة .

وقف ناصر كالمنصعق ، وطرح من عينيه الذابلتين نظرة الموبوء، دارت حول الاجساد المستلبة الصارخة ببلاهة ، ثم عادت الى وجه عادل وتوقفت هناك بعض الوقت ثم تبددت .

قال عادل :

ـ لا خلاص يا صديقي !

واجابه صوت ناصر :

ـ لنذهب الى البيت .

واستحوذت على صوت عادل لهجة مرح مفاجيء وهو يهمس فياذن صاحبه :

ـ ولكنك ستجد اولادك وقد فتحوا التليفزيون لمشاهدة المباراة ايضا .

بغداد

احمد الحوتي

بيكاسو ..

حين مضيت ..
لملمت العالم في طرف ردائك
حطّ العالم في عينيك ،
ومضيت .
هذا لون لا يعرفه الناس
بركان أخضر
صلصال وردي
قمر .. تعصره الانهار الجافة
ودماء الاطفال المنبوذين
كلمات الشعراء ــ الجرح ــ الارض ــ النار ــ
العشب ــ الصرخه .
شفة الغابات المرتعشه .
(حين مضيت ، شجاعا كنت ،
اليفا كنت .. عظيما كنت)
وتمنيت ...
أن يسقط حرف من عنقود الموت
حين مضيت .
حين مضيت ..
(هل ترسم صورتنا المخبوله ..؟
أم ترسم صورتنا القادمة .. المعقوله ؟!
أم تمضي ..
تسكب في أنهار العالم ..
قطرة زيت ؟)

* * *

جورنيقا ..
مختبىء فينا هذا الصوت
من يحمل للسجناء ..
لفافة تبغ ..؟
من يغفر للتعساء شقاء الخبز ..؟
من يشعــل عود ثقاب ــ وسط الاحزان ــ
ويحمل سيفا .. يعطينا
ميلاد الحرف .. بلا وجهين
وعلامات الحد الفاصل بين الموتى والاحياء ؟
جورنيقا ..
مختبىء فينا هذا الصوت
مثل الحب .. ومثل الداء
مختبىء فينا مثل السمكة ..
مثل الماء .
(هل يطفــو سمك البحر الابيض في الاسود ؟
أم يتبدد ؟)
جورنيقا ..
مختبىء فينا هذا الصوت
رفرف في أفريقيا
ساد معالم آسيا طعم زنجي
سيطر في أعماق البحر اللؤلؤ
والسمك البلطي
جورنيقا ..
تتكشف اقنعة الطحلب شيئا .. شيئــا
وتثب الإقدام الحافية ..
تجاه النجم القطبي .

* * *

يتوقف قلبي لحظه
تنمو من اجلك شمس اللحظات
من يسأل عن آخر صيحه ؟
عن طفل يولد في جورنيقا
عن شيخ ــ مبتسم ــ قد مات
(وشعاع الـ .. « بيتا » دوخه في المنفى
خلف القضبان الملعونة
خلف الفترينات ؟!)

* * *

اليوم ..
حدثني النادل .. دون تكلف
قال ... ...
وانفضح المذياع ..
وطاب الظن .
(دون جدال ..
اليوم الآتي ملك الاطفال .)
جورنيقا ..
من كان حزينا .. يفرح
من كان سقيما .. يبرأ
من كان بلا وطن ..
يرتاح على كتفيك .. وينهض يا وطني
فالجرح النازف ، يعرف معنــى الحب ..
ويعرف
معنى أن تعبرنا الطلقات .

(القاهرة) احمد الحوتي

العقاد الشاعر

ـ تابع المنشور على الصفحة ٢٢ ـ

فنحس انها « اسود » المتنبي وليست اسود « السيرك » ، ولا اسود حديقة الحيوان ولا اسود الغابة . وكذلك فعل الشاعر القديم في حديثه عن جمله . وهذا هو الفارق بين الشعر عندما يرتبط بالعقل والفكر البارد الجاف وبين الشعر عندما يرتبط بالتجربة الانسانية والنفسية للشاعر .

والاساس في شعر العقاد هو هذه النزعة العقلية الجافة التي تعتمد على الافكار المجردة الباردة ، ولكنه عندما يتمكن في بعض اللحظات القليلة الساطعة أن يتخلص من هذه النزعة العقلية الباردة فانه يصل الى منابع الشعر الحقيقي ويستطيع أن يمس قلوبنا من خلال بعض قصائده القليلة . وفي مجال الموضوع الذي ناقشناه وهو العلاقة النفسية بين الشاعر وبين الحيوانات المختلفة ، نجد للعقاد قصيدة تفيض بالرقة والعذوبة والنزعة الانسانية هي رثاؤه الشهير لكلبه « بيجو » ... هنا ينسى العقاد جفافه العقلي ويتحرك قلبه وينبض في أبيات هذه القصيدة ، ذلك لان هذا الكلب قد عاش المواقف اليومية واللحظات الخاصة ، ومن خلال هذه الذكريات الانسانية المبعثرة ، ومن خلال الالفة الطويلة بين العقاد وكلبه خرجت هذه القصيدة الرقيقة ، وان لم تسلم هذه القصيدة الجميلة نفسها من عيوب أخرى للعقاد سوف نعرض لها بعد قليل ، ولكن القصيدة عموما تكشف عن تجربة انسانية صادقة يحسها الشاعر بقلبه ويعيش فيها بوجدانه ، وتكشف القصيدة ايضا عن العلاقة الحميمة التي أنشأها الشاعر مع كلبه وتحولت الى ود والفةوصداقة، وعندما مات الكلب ، كان هذا الموت مناسبة لكشف ما يعانيه الشاعر من وحدة ووحشة واحساس بالغربة ... يقول العقاد في بعض مقاطع هذه القصيدة ، حيث لا تخفى النبرة الانسانية الصادقة الحزينة :

حزنا على بيجو تفيض الدموع
حزنا على بيجو تثور الضلوع
حزنا عليه جهد ما أستطيع
وان حزنا بعد ذاك الولوع
والله ـ يا بيجو ـ لحزن وجيع
حزنا عليه كلما لاح لي
بالليل في ناحية المنزل
مسامري حينا ومستقبلي
وسابقي حينا الى مدخلي
كأنه يعلم وقت الرجوع

هنا صور انسانية حقيقية ، ولهفة حارة صادرة من اعماق القلب والوجدان ، وبعد عن الافكار الباردة التي تحس انها مفروضة على التجربة الشعرية بشكل يسحق هذه التجربة ويفقدها كل ما فيها من حرارة وحنان .

على ان النزعة العقلية عند العقاد من جانب اخر قد استطاعت ان تترك بعض الآثار الايجابية في شعره ، ومن هذه الآثار ما يبدو في موضوعاته الشعرية من عمق وتنوع وتجديد واضح ، فكثير منموضوعات العقاد الشعرية تعتبر من افضل الموضوعات وارقاها في الشعر العربي المعاصر ، ولكن العلة الكبرى في هذا الشعر هي ان العقاد قد عالج هذه الموضوعات بطريقة جافة باردة مما أفقدها الكثير من قيمتها وتاثيرها الفني والنفسي ، على ان اختيار هذه الموضوعات العميقة الجديدة المتنوعة هو في حد ذاته جانب ايجابي بارز في شعر العقاد ، فنحن نجد على سبيل المثال ان « الشيطان » بما يوحيه من معان وأفكار متعددة يحتل مكانا بارزا في شعر العقاد ، فقد كتب اكثر من قصيدة عن « الشيطان » وتناوله من زوايا متعددة ، وجعل منه رمزا للتمرد والثورة ، وأسقط على شخصيته كثيرا من المعاني الثائرة المتمردة في نفسه هو ، بل لقد عكس في شخصية الشيطان معنى الشك الذي ثار في نفوس ابناء جيل العقاد من المثقفين تحت تأثير الحرب العالمية الاولى التي زعزعت كثيرا من القيم وأثارت في العقول كثيرا من موجات الارتياب والقلق .

وأشهر قصيدة للعقاد في هذا المجال هي قصيدة « ترجمة الشيطان » التي نشرها في ديوانه الثالث « أشباح الاصيل » ، وهي قصيدة تزيد على مائتي بيت قدم لها بهذه المقدمة :

« في هذه القصيدة قصة شيطان ناشيء سئم حياة الشياطين وتاب من صنعه الاغواء لهوان الناس عليه وتشابه الصالحين بالطالحين منهم عنده ، فقبل الله منه هذه التوبة وأدخله الجنة وحفه فيها بالحور العين والملائكة المقربين . غير انه ما عتم ان سئم عيشة النعيم ومل العبادة والتسبيح وتطلع الى مقام الالوهية لانه لا يستطيع ان يرى الجمال الالهي ولا يطلبه ثم لا يستطيع ان يطلبه ويصبر على الحرمان منه ، فجهر بالعصيان في الجنة ومسخه الله حجرا فهو ما يبرح يفتن المعول بجمال التماثيل وايات الفنون . وقد نظمت هذهالقصيدة في أواخر الحرب العظمى فكل ما فيها من الالم واليأس فهو لفحة من نارها وغيمة من دخانها » .

هذا هو الموضوع الشعري العميق الذي وضع العقاد يده عليه ، وحاول ان يعبر من خلاله عن ثورة نفسه وتمرد جيله وقلق العصر الجديد الذي بدأ مع الحرب الاولى وألهب في نفوس الناس نيران الشك . ولكن العقاد عندما صاغ هذا الموضوع الشعري الخصب أضعفه بالنزعة العقلية الجافة الباردة وحوله من ملحمة شعرية الى « منظومة » طويلة لا روح فيها ولا تمرد ولا حياة . ويكفي أن نقرأ جزءا من هذه القصيدة ذات الموضوع الشعري الخصب حتى نكتشف ان العقاد قد قضى على ما في الموضوع من شاعرية بالجفاف والبرود وضعف الصياغة وغموضها .

وهذه هي الابيات الاولى من القصيدة :

صاغه الرحمن ذو الفضل العميم
غسق الظلمة في قاع صقر
ورمى الارض به رمي الرجيم
عبرة فاسمع اعاجيب العبر
خلقة شاء لها الله الكنود
وأبى منها وفاء الشاكر
قدر السوء لها قبل الوجود
وتعالى من عليم قادر
قال كوني محنة للابرياء
فأطاعت ، يا لها من فاجرة
ولو اسطاعت خلافا للقضاء
لاستحقت منه لعن الآخرة
علم الاقيال قدما سرها
فأقاموا دينه في العالمين

وفي هذه القصيدة ذات الموضوع الشعري الرائع ، والصياغة الجامدة الجافة الغامضة ، اضطر العقاد الى ان يكتب ما يقرب من ثلاثين صفحة يشرح فيها بعض المعاني الصعبة المعقدة التي وجد هو نفسه فيها ما ينبغي شرحه للقارىء ... ومن امثال هذه الهوامش ما كتبه شرحا للبيت الاخير في المقطوعة السابقة وهو :

علم الاقيال قدمـا سرهـا
فاقاموا دينـه في العـالمين

ويقول العقاد في الهامش حول هذا البيت الذي لا يمكن فهمه بدون شرح العقاد :

ان هذا البيت « اشارة الى كلف اكثر الملوك ببناء المعابد تعزيزا لقوتهم بقوة العقائد » .

فالموضوعات الشعرية الخصبة كثيرة عند العقاد ، ولكن طريقته في الاداء الشعري العقلي الجاف البارد تفسد هذه الموضوعات وتقضي على قيمتها وتاثيرها الوجداني .

هناك قيمة ايجابية اخرى في شعر العقاد غير موضوعاته الشعرية نتجت عن عمقه واتساع ثقافته ، هذه القيمة هي ان العقاد يحـاول في كل شعره ان يعبر عن فلسفة عامة واضحة ، وخلاصة هذه الفلسفة هي الجمع بين التمرد عـلى الحياة والرضا عنها في نفس الوقت ، فهو ثائر ومتمرد ورافض لكثير من أوضاع الانسان والحياة ، ولكـن هذه الثورة لم تنته به الى دعوة يائسة ، بل هو يدعو عـلى العكس الى الاحتمال والتمسك بكل ما في الحياة من جمال وعدم الاهتمـام بما في الحياة من شرور وأخطاء ... ان فلسفة العقاد في شعره هـي ـ في مجملها ـ دعوة للاقبال على الحياة واحتمالها مهما كانت مشاكلها ومصاعبها ، وهو لا يفكر في الهروب أو الموت أو الانتحار ، بل يدعو الى الرضا والاحتمال ، وهو يقول في تلخيص هذه الفلسفة :

اذا اطمأن الى البأساء صاحبها
فأهون الحال ما تدعـونه فشلا

وتبلغ هذه النزعة عند العقاد أحيانا درجة يعبر فيها عن رضـاه حتى بالحياة ، مجرد الحياة ، حتى لو كانت مليئة بالشر والخطأ ... يقول في احدى قصائده :

اعفيك مـن حلية الوفـاء ... انك أحلى من الوفـاء
خوني ، فما أسهل التقصي ... عندي وما أسهـل الجـزاء
وليس بالسهل في حسـابي ... فقدك يا زينـة النسـاء

فهو هنا مستعد أن يقبل حبيبته وهي خائنة له وغير وفيـة ...

ولكنه ليس مستعدا لفقدان هذه الحبيبة ... انه يقبل الحياة بأخطائها وشرورها ولكنه لا يقبل فقدان الحياة . وهذه ، واذا كانت الابيـات السابقة تشارك في الدلالة على فلسفة القبول بالحياة والرضا عنهـا في شعر العقاد ، الا انها صورة شعرية غريبة ومثيرة للنفور ... انها صورة العاشق الذي يقول لحبيبته : « خونيني . فالحياة عندي سهلة ولكن الصعب هو أن أفقدك » ... ان الحب يبدو هنا نوعا من اللهو والعبث ويفقد كل ما فيه من صدق وعمق ، فالعاشق الحقيقي قـد يحتمل خيانة حبيبته ، ولكنه لا يحتمل هذه الخيانة في سرور ورضا ، ولا يعتبرها أمرا سهلا ... انه قد يحتملها كجرح عميق في قلبـه وكرامته دون ان يكون الامر بهذه السهولة الساذجة التي يصور بهـا العقاد خيانة الحبيبة في قصيدته ... فهذه الابيات تعطينا فكـرة واضحة عن فلسفة العقاد الراضية التي تقبل الحياة على علاتهـا في شعره ... ولكنها من ناحية اخرى تقدم لنا تجربة شعورية فيها الكثير من التلفيق وعدم الصدق .

وهذه الفلسفة الراضية بالحياة المقبلة على الدنيا في شعر العقاد تصل به أحيانا الى حد اللامبالاة حيث يقول :

سيان مهما افترق الضدان
سيان مهما اختلف الخصمان
سيان بيد هي أو مغـاني
سيان نـور أو ظلام فـان
سيان من يلهو ومن يعـاني

هذه فلسفة العقاد التي يحاول أن يعبر عنها في معظم شعـره ولكن بطريقته الشعرية الجافة الباردة وصياغته الصعبة الغامضة التي تصل أحيانا الى حد الضعف والركاكة .

على ان حرص العقاد على التعبير عن موقف متكامل من الحيـاة هو جانب ايجابي لا شك فيه بالنسبة لاي شاعر ، ذلك لان الشاعـر الصغير وحده هو الذي يعيش على اللحظة العابرة ولا يحاول ان يصل الى موقف متكـامل وفلسفة شاملة أو شبه شاملة من الحيـاة والانسـان .

وهكذا نجد ان النزعة العقلية الجافة الباردة في شعر العقـاد تمثل عيبا رئيسيا في هذا الشعر رغم ما تمنحه للعقاد من قدرة عـلى اختيار موضوعات شعرية جديدة وأصيلة ، وما تمنحه له من فلسفـة عامة في الحياة والانسان ووجهة نظر عامة متكاملة .

على ان النزعة العقلية الجافة في شعر العقاد ليست هي العيب الوحيد وان كانت عيبا رئيسيا وهاما ، ففي شعر العقاد عيوب أخرى أساسية أضعفت من تأثير شعره وقيمته .

ومن هذه العيوب ما نجده في شعر العقاد من « نثرية » ملحوظة ، فللشعر لغته الخاصة ، وقد حاولت مدارس التجـديد في الشعر العربي والعالمي أن تقترب بالشعر من النثر لتقترب به من حيـاة الانسان اليوميه ، ولكن هذه المحاولة ظلت في اطارها الفني الصحيح، وهو الاطار الذي يحافظ للشعر على لغته الخاصة التي تميزه عن النثر حتى وان اقتربت منه ، ففي الشعر لا بد ان يكون للالفاظ ايحاءات وظلال ، أما في النثر فالكلمات تبدو مباشرة ومجردة من هذه الايحاءات والظلال ، لان وظيفة النثر الاساسيه هي أن ينقل الحقائق وان يعبر عن الافكار ، وهناك لون من النثر الفني يقترب فيـه الكاتب من روح الشعر ومن وظيفتـه عندما يريد أن يعبر بالنثر عن تجارب نفسيـة وشعورية ، وهنا فان الكاتب يحاول أن يقترب بنثره من لغة الشعر ويستعين بها .

ولكننا نجد ان شعر العقاد يعاني معاناة واضحة من « النثرية » التي تفقد القصيدة روح اللغة الشعرية النقية المليئة بالظلال والايحاء . ولنقف أمام نماذج متفرقة من شعره ، نختارها بدون قصد من بيـن دواوينه ، وسوف نحس منذ اللحظة الاولى بالنثرية التي تصل احيانا الى درجة التعبير الركيك أو التعبير الغامض .

في ديوانه « أعاصير مغرب » يقول العقاد :

كلكم كلكم مع الغـالب الظـا ... لم ، لا تعدموا من الظلم رغما
لو وقفتم يوما الى جـانب المغلوب ما فاز غالب قط ظلما

فالبيت الاول ثقيل الصياغة خشن الالفاظ ، وهو يتكون مـن مقطعين ، مقطـع تقريري هو « كلكم كلكم مع الغالب الظـالم » ، والمقطع الثاني « دعوة » من الشاعر ضد الناس الذين يقفـون مع الظالم ... انه يدعو عليهم « ألا يعدموا الارغام المستمر من الظـلم » ما داموا قد وقفوا مع الغالب الظالم . وهذا المقطع الثاني من البيت شديد الركاكة في تركيبه ، وهو من ناحية اخرى يضع حاجزا نفسيا بين الشاعر والناس ، فالشاعر في هذا البيت يحاول أن يحض الناس على الوقوف الى جانب المغلوب ، والذي يريد ان يدعو النـاس الـى دعوة معينة لا يبدأ هذه الدعوة بالهجوم على الناس وتمني الالم لهـم والدعاء عليهم بأن يظلوا فريسة للظالمين ... ان المدخل النفسـي الصحيح هنا كان ينبغي ان يعتمد على الرقة ومحاولة اكتساب عاطفة

الآخرين الى جانب القضية التي يدعو اليها ، اما البيت الثاني فهو بيت تقريري مباشر سطحي لا شعر فيه ولا حكمة ، فأين الشعر هنا في هذا الكلام التقريري « لو وقفتم يوما الى جانب المغلوب ما فاز غالب قط ظلما » ؟.. ان هذه الكلمات الخالية من الشعر أشبه بالنصائح الدارجة مثل قولك « الوقاية خير من العلاج » . وهذا البيت باكمله لا يزيد شيئا عن لغة الصحف اليومية .

وفي نفس الديوان « اعاصير مغرب » نقرأ :

ثروة المرء بما يطلبه لا بما يملكه بين يديه

وهو ايضا بيت تقريري مباشر نثري خال تماما من لغة الشعر ... وبعد هذا البيت نقرأ :

مالك الارض فقير أن رعى مطلبا يطمح بالعين اليه

وهو أيضا بيت تسيطر عليه الصياغة النثرية تماما ، كما ان « الطموح » لا يكون ابدا بالعين وانما يكون بالفكر او بالشعور . ثم نقرأ في البيت الثالث من نفس القصيدة هذه العبارات النثرية الركيكة المعقدة :

والذي أفقر منه طالب ود قلب ما له ود لديه

ومعنى هذا البيت « ان أفقر الفقراء هو الذي يطلب حبا عند قلب لا يحبه » ، ولكن الصياغة النثرية الغامضة الخالية من الشعر حولت هذا المعنى البسيط الى « والذي أفقر منه طالب ود قلب ما له ود لديه » . وهذه اللغة هي في الحقيقة لغة نثرية مباشرة قريبة من لغة الفية ابن مالك ... لغة « كلامنا لفظ مفيد كالسقم ... » وغيرها من المنظومات المعروفة في اللغة العربية .

وتصل هذه النثرية احيانا الى حد العجز والفقر الشديد في اختيار الالفاظ والعبارات بحيث تبدو الصياغة ركيكة وليست مجرد صياغة نثرية عادية خالية من لغة الشعر .

يقول العقاد في مقطوعة له بعنوان « أتمنى » :

أتمنى يوما لو ان حياتي
تنقضي كلها ولا أتمنى
أتمنى وقد أطلت التمني
لو تعلمت كيف أن أتمنى
أتمنى لو علمتني الليالي
باطل الامر قبل أن أتمنى

فهنا نجد الشاعر يستخدم كلمة « أتمنى في ثلاثة أبيات ست مرات ، وواضح في هذا الاستخدام ركاكة التكرار غير الجميل ، كما ان الصياغة النثرية الضعيفة تسري في الابيات مسرى الداء الوبيل في الجسم المريض . يضاف الى كل ذلك ما في الابيات من تناقض نفسي واضح ، ففي البيت الاول يتمنى الشاعر الا يتمنى ، وفي البيت الثاني يتمنى لو عرف كيف يختار أمنياته وكيف يتمنى بصورة جيدة وسليمة .

على اننا نجد هذه الصياغة النثرية التي تصدمنا بوضوح في شعر العقاد حتى في قصائده الجيدة ، ففي رثائه المؤثر لكلبه « بيجو » ، وهو الرثاء الذي اشرنا اليه منذ قليل والذي استطاع فيه الشاعر ان يبني علاقة انسانية بسيطة وحميمة مع هذا الكلب ... في هذا الرثاء يقول العقاد :

خطوته ... يا برحها من الم
يخدش بابي ، وهو ذاوي القدم
مستنجدا بي . ويح ذاك البكم
بنظرة أنطق من كل فم

يا طول ما ينظر !.. هذا فظيع

ففي هذا المقطع نجد عبارة دخيلة لا ضرورة لها من الناحية الفنية هي « ويح ذاك البكم » بالاضافة الى ظلها الثقيل وما فيها من نثرية وركاكة . ثم تجيء عبارة « ... هذا فظيع » التي نقرأها في آخر هذا المقطع... انها ليست من الشعر في شيء ، بل هي عبارة نثرية مستهلكة متكررة خالية من أي ايحاء شعري .

وفي هذه القصيدة أيضا يقول العقاد :

يا واهب الود بمحض السخاء
يكذب من قال : طعام وماء
لو صح هذا ما محضت الوفاء
لغائب عنك وطفل رضيع

فقول العقاد « لو صح هذا ... » هو تعبير نثري لا شعر فيه ، وكثيرا ما يستخدم العقاد مثل هذه التعبيرات التي تنتقل عادة من مقالاته الصحفية الى قصائده ، والتي تدل على عدم تمكنه من لغة شعرية راقية جميلة .

وهذه النثرية في شعر العقاد تضاف الى النزعة العقلية فيه فتضعفه وتجعل منه شعرا مجردا من عناصر الجمال التعبيري ، فكأنه أغصان شجرة جرداء في الخريف ، ليس فيها سوى بقايا من اوراق صفراء جافة لا توحي بجمال الطبيعة وانما تكشف عن فقرها وضعفها وجانبها القبيح .

ان النثرية وضعف الظلال والايحاءات وخشونة الصياغة في لغة العقاد هي كلها ظواهر واضحة في شعره ، وبقدر ما نجد الكلمات تطاوع العقاد في نثره كما قد لا تطاوع أي كاتب آخر ، فاننا نجد هذه الكلمات لا تطاوعه في شعره ، فدائما نجد في هذا الشعر بعض الكلمات الزائدة ، كما نجد كلمات أخرى في غير موضعها ... وهكذا فان الصياغة الشعرية عند العقاد في عمومها قلقة ومقلقة في نفس الوقت وهي صياغة نثرية جافة . والغريب ان نثر العقاد زاخر بالاحساسات الشعرية التي لا نجد مثيلا لها في شعره ... ان في نثر العقاد من الشعر اكثر بكثير مما في شعره ، وهذه حقيقة نلمسها من اللحظات الاولى لمطالعة أدب العقاد ، بل اننا نستطيع ان نحسها من مقدمات قصائد العقاد ومقدمات دواوينه ، فهذه المقدمات دائما أجمل وارقى في صياغتها وتأثيرها على العقل والوجدان من قصائده .

بقيت نقطتان أساسيتان حول شعر العقاد ، وقد حاول العقاد ان يثبت من خلال هاتين النقطتين اتجاهه الجديد في الشعر العربي المعاصر .

أما النقطة الاولى فهي اتجاه العقاد الى التعبير عن الحياة اليومية في شعره . وقد أفرد العقاد ديوانا كاملا للتعبير عن مظاهر الحياة اليومية المعاصرة ، وهذا الديوان هو « عابر سبيل » . وقدم العقاد لهذا الديوان بمقدمة عميقة ومقنعة ، ولكن العقاد ، كالعادة ، يقدم فكرا نظريا ممتازا عن الشعر ، بينما يقدم في قصائده تطبيقا شعريا ضعيفا لهذه الافكار . ولو جمعنا مقدمات العقاد لدواوينه وقصائده المختلفة ، لوجدناها في جملتها تكون كتابا ممتازا وفريدا في النقد العربي عن « الشعر » ، ولكن الافكار التي يقدمها العقاد في هذه المقدمات لا تجد الا تطبيقا خارجيا لا روح فيه وذلك عندما ينتقل من مفكر نظري في الشعر الى شاعر يعبر عن نفسه وأحاسيسه وتجاربه المختلفة . يقول العقاد في مقدمته النظرية الممتازة لديوانه « عابر سبيل » :

« ان احساسنا بشيء من الاشياء هو الذي يخلق فيه اللذة ويبعث فيه الروح ، ويجعله معنى شعريا تهتز له النفس ، او معنى

زريا تصرف عنه الانظار وتعرض عنه الاسماع ، وكل شيء فيه شعر اذا كانت فينا حياة أو كان فينا نحوه شعور . فليست الرياض وحدها ولا البحار ولا الكواكب هي موضوعات الشعر الصالحة لتنبيه القريحة واستجاشة الخيال ، وانما النفس التي لا تستخرج الشعر من هذه الموضوعات كالجسم الذي لا يستخرج الغذاء الا من الطعام المتخير المستحضر ، أو كالمعدم الذي يظن ان المترفين لا ياكلون الا العسل والباقلاء . كل ما نخلع عليه من احساسنا ونفيض عليه من خيالنا ، ونتخيله بوعينا ونبث فيه من هواجسنا واحلامنا ومخاوفنا هو شعر وموضوع للشعر ، لانه حياة وموضوع للحياة ، وان التصور هو خير معوان للاحساس وشاحذ للرغبة او للنفور ، فان الام التي تنظر الى طفلها الوليد ثم تقضي عشرين سنة وهي تتصوره « عريسا » سعيدا ، لا تفرح به يوم عرسه كما تفرح بتصوره والرجاء في بقائه طوال تلك السنين ، فانما من نسج التصوير نخلق الحلل النفسية التي نضفيها على آمال الغيب ومشاهد العيان . فلنجمع لدينا الرغبة والتصور نجمع لدينا زادا من الشعر لا ينفد ، وموضوعات للشعر تشتمل على كل ما تراه العيون وتمسه الاذواق . ولنتوجه بالحواس الراغبة الى ما نشاء ، نستمرىء الشعور والتعبير عنه ، كما نستمرىء المحاسن المشهورة والمناظر المأثورة ، لان المحاسن نفسها لن تهزنا اليها ولن تحل عقدة من السنتنا حتى يزينها لنا الحس الناشط والخيال المتوفز » ..

ثم يقول العقاد بعد ذلك :

« .. ان أجمل وجه ليمر بنا في ساعة الجمود والوجوم كما تمر طلعة الخادم العجوز التي نراها صباح مساء ، وعلى هذا الوجه يرى « عابر السبيل » شعرا في كل مكان اذا أراد ، يراه في البيت الذي يسكنه ، وفي الطريق الذي يعبره كل يوم ، وفي الدكاكين المعروضة ، وفي السيارة التي تحسب من أدوات المعيشة اليومية ، ولا تحسب من دواعي الفن والتخيل ، لانها كلها تمتزج بالحياة الانسانية ، وكل ما يمتزج بالحياة الانسانية فهو ممتزج بالشعور واجد عند التعبير عنه صدى مجيبا في خواطر الناس . وعندي اننا في حاجة ـ نحن ابناء العصر الحاضر ـ الى هذا التوجيه لانقاذ النفس الانسانية ، لا لانقاذ الملكة الفنية وحدها ، فاننا اذا تعودنا العناية بالاشياء ، وجدنا فيها ما يستحق العناية وينفض عن النفس تلك التفاهة التي غلبت على الحياة وعلى الشعر والفن في هذه الايام الحديثة » .

هذا هو ما يقوله العقاد في مقدمته ، ومنطقه هنا هو منطق الناقد الذكي الذي يفهم حقيقة الشعر ومنابعه الاصيلة ، كما انه هنا يمثل وجهة نظر جديدة غير تقليدية في فهم الشعر ، فالشعر التقليدي لم يكن يؤمن بتلك القيم والمبادىء التي تجعل كل شيء في الحياة مادة صالحة للشعر ما دامت هذه المادة قد امتزجت بالاحساس والشعور والتجربة .

والنتيجة التي خرج بها العقاد بعد هذه المقدمة في ديوانه « عابر سبيل » هي ان الحياة اليومية بكل مظاهرها صالحة للشعر ، مهما كانت هذه المظاهر بسيطة وعادية . والنظرة النقدية للعقاد هي نظرة انسانية عميقة وهي في نفس الوقت نظرة فنية صحيحة . ولكن المشكلة هي مشكلة التطبيق الشعري لهذه النظرية النقدية . لقد اندفع العقاد في ديوانه « عابر سبيل » لكتابة الشعر عن كل شيء يصادفه ، فكتب قصيدة عن « كواء الثياب ليلة الاحد » ، وكتب قصيدة اخرى عن « سلع الدكاكين في يوم البطالة » ، وهناك قصائد اخرى عديدة في هذا الديوان منها « قطار عابر » ، وقصيدة عن نداء الباعة قبل انصرافهم في الساعة الثامنة وعنوانها « بابل الساعة الثامنة » ، وقصيدة اخرى عن « المتسول » ، وقصيدة اخرى عن « الطريق في الصباح » ، وقصيدة بعنوان « بيت يتكلم » .

وعندما نقرأ معظم هذه القصائد نجد انها خالية من التجربة الشعرية الحقيقية ، فالشرط الذي وضعه العقاد لنجاح التعبير الشعري غير متوفر في هذه القصائد ... هذا الشرط هو « امتزاج الموضوع بالشعور والتجربة الانسانية » ... فهذه القصائد في معظمها قد صدرت عن تفكير عقلي واع ، فقد « قرر » العقاد ان يكتب شعرا عن هذه الموضوعات المتصلة بالحياة طلبا للتجديد الشعري ، وتحقيقا لفكرته النقدية التي تقول بأن كل موضوع صالح للشعر اذا امتزج بالنفس والشعور . ولكن العقاد نسي تماما قضية « الامتزاج بالنفس والشعور » رغم انها شرط أساسي لا غنى عنه اذا اردنا ان نصل الى شعر حقيقي له قيمة وتأثير .

وقد أهمل العقاد من ناحية اخرى تلك الحقيقة التي تؤكد ان الفن « اختيار » من بين موضوعات الحياة المختلفة ... اختيار للموضوع الذي يثير شيئا في نفس الفنان ، أو الذي يرتبط بتجربة خاصة ، أو الذي يناسب لحظة من لحظاته النفسية التي يرى فيها رؤيا شعرية ... أما ان نضع مبدأ نقول فيه « ان كل شيء في الحياة صالح للشعر » ثم يأخذ الشاعر في كتابة الشعر حول كل موضوع واي موضوع ، فذلك موقف خاطىء لا يمكن ان ينبع منه شعر حقيقي .

ولنأخذ نموذجا محددا من شعر العقاد هو قصيدته « بيت يتكلم » ... اننا نحس في هذه القصيدة ان الشاعر اختار بيتا .. أي بيت.. وان هذا البيت أخذ يستعرض السكان الذين نزلوا به ثم رحلوا عنه واحدا بعد الآخر ... ان « البيت » لا يرتبط بذكرى معينة في وجدان العقاد ، ولا يرتبط بتجربة انسانية خاصة معه ... بل انه بيت عام يشبه جميع البيوت ، وكل ما قاله العقاد في هذا البيت ينطبق على أي بيت آخر ... ومن هنا نجد ان العقاد قد وضع فكرة ذهنية ثم اخذ في صياغتها شعرا بعد ذلك ، أي ان الفكرة سابقة تماما على الانفعال ، بل ان الانفعال لا وجود له هنا ... وهذا هو بالضبط ما يسمى في الفن الشعري باسم « الصنعة » التي تعتمد على التكلف لا على الاحساس السليم والانفعال الصادق . يقول العقاد في مقدمته النثرية :

« كل بيت من البيوت التي تعاقب عليها السكان لو ألقيت عليه طلسم الخيال وامرته بالكلام فتكلم لانطلقت منه اسرار واشباح يزدحم بها فضاء المكان ، ولسمعت عجبا لا تسمع الآذان اعجب منه ، وليس الذي يتحدث به « البيت » في القصيدة التالية الا قليلا من كثير ».
ثم يقول العقاد بعد ذلك في بداية قصيدته :

جميع الناس سكاني ... فهل تدرون عنواني
وما للناس من سر ... عدا آذان حيطاني
حديثي عجب فيه ... خفايا الانس والجان
فكم قضيت ايامي ... بافراح واحزان
وكم آويت من بر ... وكم آويت من جان
فان ارضاكم سري ... فهاكم بعض اعلاني

ثم ينتقل بعد ذلك الى وصف نماذج من الناس الذين سكنوا البيت ... يقول عن الساكن الاول :

بني الانسان لن احفـ ... ـل في دهري بانسان
الم اعرفكم طرا ... فلم اسعد بعرفاني !؟
اتاني أول السكن ... وما استوفيت بنياني
وما ارهفت آذانا ... ولم آنس بقطان
واصغيت على مهل ... فطاشت كل آذاني
هما زوجان او شيطا ... نة لاذت بشيطان
وقد شاءا وفيين ... بتقدير وحسبان
وراحا هكذا يحكو ... ن ـ في روح وريحان

وما ابصرت من هذا ... ولا من تلك في آن
سوى خوانة خر ... قاء تغري عرض خوان
اذا ما ضحكا يوما ... على غش وبهتان
حسدت البيد والاطلا ... ل في غيظي وكتماني
واشفقت من النة ... هة أن تهتز أركاني

وتمضي القصيدة على هذا النمط من الصياغة النثرية التي تحول مجموعة من الافكار في ذهن الشاعر الى « كلام منظوم » ... واذا حاولنا ان نخرج من هذه القصيدة بأي « علاقة نفسية »بين البيت والشاعر فاننا لا نستطيع ان نجد هذه العلاقة على الاطلاق ، ونحاول ان نكتشف من خلال هذه القصيدة هل هناك ذكريات تربط بين الشاعر وبين هذا البيت فلا نجد ، فكل ما في القصيدة هو مجموعة من الافكار والايحاءات الذهنية التي لا ترتبط بالوجدان ، كما ان « البيت » هو بيت عام مثل جميع البيوت ، والناس الذين تعرض لهم القصيدة هم بشر لهم ملامح عامة غير محددة ، فهم « زوجة خائنة » و « زوج خائن » و « عالم » و « فنان » وهكذا ... ملامح تجريدية لا ترتبط مع المشاعر الانسانية بأي رباط حقيقي .

ولو اننا وضعنا قصيدة العقاد موضع المقارنة مع قصيدة أخرى مشابهة لها في الموضوع هي قصيدة « العودة » لابراهيم ناجي لوجدنا الفرق الواضح بين الشعر القائم على الصنعة والتفكير العقلي المجرد والشعر الحقيقي القائم على الاحساس العميق والتجربة الانسانية الحية الصادقة . ان « بيت » العقاد لا علاقة له بنفس الشاعر ، ولا علاقة له بأي تجربة انسانية خاصة للشاعر ، أو بأي احساس يرتبط بهذا البيت . وكل خواطر العقاد عن البيت قد صدرت عن خيال فكري خالص بعيدا تماما عن أي شعور أو انفعال ، وهنا يفترق « بيت العقاد » عن « بيت ناجي » .

يقول ناجي في مقدمة قصيدته : « عاد الشاعر الى دار احباب له فوجدها قد تغيرت حالها » ... وحول هذه التجربة كتب قصيدته . فبيت ناجي يرتبط معه بتجربة نفسية خاصة ، وله في قلبه ذكريات عديدة مليئة بالحياة مرتبطة بأعمق الانفعالات ... ومن هنا أصبح بيت ناجي من البداية له معنى خاص ، لقد اختاره الشاعر من بين جميع البيوت اختيارا فنيا خاصا ، لان هذا البيت له مكان في نفسه وفي تجربته الانسانية . يقول ناجي في قصيدته :

هذه الكعبة كنا طائفيها
والمصلين صباحا ومساء
كم سجدنا وعبدنا الحسن فيها
كيف بالله رجعنا غرباء
دار احلامي وحبي لقيتنا
في جمود مثلما تلقى الجديد
انكرتنا وهي كانت ان رأتنا
يضحك النور الينا من بعيد

في هذه الابيات التي نقرأها في بداية القصيدة نحس بعلاقة نفسية حميمة بين الشاعر وبين هذا البيت الذي يتحدث عنه ، ونحس بتجربة شعورية محددة ، فقد كانت هذه الدار مصدرا لهواه وسعادته بالامس وهي الآن خاوية خالية لا يرى فيها الشاعر الا ما في نفسه من ذكريات وأشجان ... ومن خلال هذا كله يعبر الشاعر تعبيرا فنيا راقيا عن شتى المشاعر والانفعالات التي يتضمنها هذا الموقف من حزن وأسى ودهشة واحساس بالالم والحرمان ... ان كل هذه الالحان العميقة تعزف في داخل القصيدة فتربطنا برباط نفسي وثيق مع هذا البيت وتجعل من هذه القصيدة عملا فنيا راقيا شديد التأثير على الوجدان والقلب .

يقول ناجي معبرا عن دهشته المريرة للصورة التي اصبح عليها هذا البيت ، وللصورة التي أصبح عليها الشاعر :

آه مما صنع الدهر بنا
اوهذا الطلل العابس أنتا ؟
والخيال المطرق الرأس أنا ؟
شد ما بتنا على الضنك وبتا ؟
أين ناديك وأين السمر
أين اهلوك بساطا وندامى
كلما أرسلت عيني تنظر
وثب الدمع الى عيني وغاما

ان الشاعر هنا يصور لنا حالته النفسية الصادقة عندما رأى هذا البيت ، فاصابته الدهشة وأصابه احساس عميق بالحزن لما صار عليه هذا البيت ولما صار عليه الشاعر نفسه ... ثم ينتقل من هذا التصوير الصادق الحزين الى تقديم رؤيته الشعرية للبيت في وضعه الراهن ، فيقدم لنا صورة حية نابضة هي من أرقى صور الشعر العربي بل والشعر الانساني كله ... ان البيت الحبيب ليس خاليا في « رؤية الشاعر » ولكنه مليء ... مليء بماذا ؟

موطن الحسن ثوى فيه السام
وسرت انفاسه في جوه
وأناخ الليل فيه وجثم
وجرت أشباحه في بهوه
والبلى ابصرته راي العيان
ويداه تنسجان العنكبوت
صحت ! يا ويحك تبدو في مكان
كل شيء فيه حي لا يموت
كل شيء من سرور وحزن
والليالي من بهيج وشجي
وانا اسمع اقدام الزمن
وخطى الوحدة فوق الدرج

اننا امام مجموعة من الصور الجزئية الحية الرائعة تؤدي بنا في النهاية الى الاحساس العام الذي يملأ القصيدة وهو الاحساس بالحزن والغرابة ، والاحساس بالمقارنة بين الماضي السعيد والحاضر المؤلم . وما اجمل هذه الصور الجزئية التي ترسم لوحة الحزن الشاملة ، « فالسأم » يقيم في « موطن الحسن » وتسري انفاس السأم في جو هذا الموطن ، والليل يجثم في هذا البيت ، تجري اشباح الليل في بهوه .. الشاعر يرى « البلى » رأي العين ..واين يراه ؟ انه يراه في مكان كل شيء فيه حي لا يموت .. لانه مكان الحب .. مكان اللحظة النفسية التي لا ينساها الشاعر ابدا .والشاعر يسمع « اقدام الزمن » ويسمع « خطى الوحدة » فوق الدرج .صور رائعة حية . وعالم صادق بالغ الشفافية بحيث استطاع الشاعر ان يحس انفاس السأم ، ويسمع اقدام الزمن وخطى الوحدة ،ويرى البلى بعينه .. وتلك هي الرؤية الشعرية الرفيعة الصادقة ، التي تمزج بين الواقع الخارجي وبين نفس الشاعر مزجا راقيا، ثم تعبر عن تجربة نفسية ، وموقف ،واحساس خاص .

هذا هو « بيت ناجي » ، انه بيت له صورته الخاصة الواضحة، وله ملامحه وله تأثيره العميق على النفس .. وهو بيت حي اضفى عليه الشاعر ملامح انسانية جعلت كل شيء فيه ينبض ويتحرك .. اما بيت العقاد فهو بيت من كرتون او من ورق ، وموقف العقاد هو موقف مادي عملي مباشر يحصي الذين سكنوا البيت وماذا فعلوا به ... انه بيت لا علاقة له بنفس الشاعر ، وهو بيت ككل البيوت ... وهو في اخر الامر لا علاقة له بنفوسنا ومشاعرنا .

فالمبدأ الذي وضعه العقاد عن صلاحية الحياة اليومية للشعر مبدأ سليم ، ولكنه طبق هذا المبدأ في شعره تطبيقا غير سليم، ففي النموذج السابق ، نموذج البيت الذي يتكلم نجد ان العقاد لم ينتبه الى واجبه الفني في ان يختار من بين موضوعات الحياة اليومية ما يرتبط بنفسه وتجاربه الشعورية . فالموضوع الشعري لا بد أن يرتبط بالنفس حتى يمكن ان يكون موضوعا شعريا خصبا وحتى لا يكون شيئا من اشياء الحياة الثانوية البسيطة التي لا شأن لها .

وكما فقد العقاد في شعر الحياة اليومية الذي قدمه في ديوان « عابر سبيل » عنصر « الاختيار » الذي بدونه لا يكون فن ولا يكون شعر ، فانه فقد فيهذا الشعر ايضا عنصر « التجسيد » ، ان الحياة اليومية تعني الحياة بمعناها الواقعي الجزئي المباشر ، ولا تعني الحياة بمعناها الفلسفي المجرد من الوقائع والاحداث ، واختيار الموضوع من الحياة اليومية ينبغي لذلك ان يبتعد عن المعاني المجردة، وان يجعل موضوعات الحياة اليومية جزءا من تكوين القصيدة للدلالة على موقف محدد او معنى خاص ، ولكن العقاد في ديوان عابر سبيل عكس القضية تماما ، فهو عندما يتحدث عن « كواء الثياب ليلة الاحد » فانه يترك هذا الموضوع الواقعي المباشر ليتحدث عن فلسفة الحب والجمال وليدعو « كواء الثياب » الى الارتقاء في تفكيره الى ما هو اعلى واجمل :

يا اخا الفن لا	تدعها بالثياب
وارق منها الى	ما احتوته من شباب
وجمال حلا	وحياة عجاب
وتفلسف على	ما احتوت من رقون

« والرقون هي : الخضاب » .

تلك كلها معان تجريدية عامة لا تؤثر في النفس ولا تقترب من الوجدان .. والشاعرية الحقيقية هي التي تعطي لوقائع الحياة اليومية في القصيدة نوعا من التجسيد في موقف معين او في تجربة خاصة .. هنا ترتفع وقائع الحياة اليومية لتصبح حقا مصدرا للشعر الجميل . ولنقف امام بعض النماذج من الشعر الجديد، استفاد فيها الشعراء فائدة واضحة من دعوة العقاد الى الالتفات للحياة اليومية في الشعر ، ولكنهم وصلوا الى المنابع الحقيقية للشعر في الحياة اليومية عندما استطاعوا ان يصلوا الى «تجسيد» الحياة اليومية فيمواقفمعينة وتجارب محددة دون ان يتركوها افكارا مجردة نظرية مبعثرة بعيدة تمام البعد عن القلب والوجدان .

فيقصيدة للشاعر احمد عبدالمعطي حجازي يصور لنا الشاعر ما يعانيه انسان ريفي بسيط جاء الى المدينة ، والقصيدة اسمها « الطريق الى السيدة » .. يقول حجازي في بداية قصيدته :

— ياعم
من أين الطريق ؟
أين طريق السيدة ؟
— أيمن قليلا ، ثم أيسر يا بني
قال .. ولم ينظر اليّ
وسرت يا ليل المدينة
أرقرق الآه الحزينة
أجر ساقي المجهدة
للسيدة
بلا نقود ، جائع .. حتى العياء
بلا رفيق
كأنني طفل رمته خاطئة
فلم يعره العابرون في الطريق
حتى الرثاء

ففي بداية القصيدة نجد انفسنا امام منظر من مناظر الحياة اليومية العادية :

انسان غريب يسال انسانا اخر عن « طريق السيدة » فيدله على الطريق ، ولكن الشاعر هنا لا يكتفي بهذا المنظر ، وانما يسارع فيضعه في اطار صورة كاملة يجسد لنا احساس الانسان بالغربة والضياع في المدينة ، فمن خلال « رماد » الحياة اليومية ،وصورها العادية المباشرة يقدم لنا الشاعر تجسيدا لموقف معين وتجربة نفسية خاصة ، ومن هنا كانت صورة الحياة اليومية في القصيدة صورة جميلة مؤثرة ، ولم تكن مجرد صنعة ومهارة في استخراج الشعر من الحياة اليومية حيث تبدو الحياة اليومية خالية من هذا الشعر .

والشاعر في هذه القصيدة يستخدم صور الحياة اليوميةويجسد من خلالها المعنى العام للقصيدة والتجربة النفسية الواحدة ، وهذه التجربة هي تجربة « الاحساس بالغربة والضياع في المدينة الكبيرة ». وهي تجربة واضحة ملموسة استطاع الشاعر من خلالها ان ينقل الينا ما يحس به وما يعانيه .

وهناك صورة اخرى منصور الحياة اليومية نلتقي بها في قصيدة قديمة معروفة للشاعر صلاح عبدالصبور هي قصيدة « الحزن » وقد اثارت هذه القصيدة مناقشات واسعة عند ظهورها ..يقولالشاعر:

يا صاحبي اني حزين
طلع الصباح ، فما ابتسمت ولم ينر وجهي الصباح
وخرجت من جوف المدينة اطلب الرزق المتاح
وغمست في ماء القناعة خبز ايامي الكفاف
ورجعت بعد الظهر في جيبي قروش
فشربت شايا في الطريق
ورتقت نعلي
ولعبت بالنرد الموزع بين كفي والصديق
وضحكت من اسطورة حمقاء رددها الصديق
ودموع شحاذ صفيق
وأتى المساء
في غرفتي دلف المساء
والحزن يولد في المساء لانه حزن ضرير
حزن طويل كالطريق من الجحيم الى الجحيم

هنا نحس ان الشاعر قد استخدم صور الحياة اليومية في اطار واضح من التجربة النفسية ليجسد لنا الشعور بالضياعوالحزن .. فالجلوس على المقهى وشرب الشاي في الطريق واللعب بالنرد ، كل هذه الصور ترسم لنا خطوطا في لوحة كبيرة هي لوحة التعبير عن الحزن والضجر والهروب من شيء مؤلم والضيق بالحياة .ولكن الشاعر لميفصل صور الحياة اليومية عن تجربته النفسية المحددة الواضحة ، اما عند العقاد فانه يجرد صور الحياة اليومية من اي ارتباط نفسي أو تجربة شعورية ، فتبدو صور الحياة اليومية عنده تعبيرا عن افكار نظرية عامة مجردة وباردة .

ولنقف امام نموذج اخر للعقاد في قصيدته « قطار عابر » .. يقول العقاد في هذه القصيدة وهي من ديوان « عابر سبيل »ايضا:

نامت القرية وانساب القطار	هو في موعده بين الديار
يعرف الساعة لا يخطئها	هكذا الجنة في وقت المزار
رب سار بات في اركانه	ود لو يسبق سباق البخار
يحسب الهم الذي هم به	دارت الارض عليه حيث دار
ود لو يسال هاتيك القرى	ما لقوم لم يسيروا حيث سار

وهو والركب الذي من حوله — في اشتياق وانطلاق وانتظار
عند من يدلج في تلك القرى — صور منسية في اسم القطار
كل ما يبقى له من ذكره — ضجة من حولها ثار الغبار

هكذا يقدم العقاد لنا صورة اخرى من صور الحياة اليومية، وهي صورة القطار الذي يمر بالقرية ، واللوحة التي يرسمها لهذا القطار هي لوحة تتكون من خطوط فكرية باردة وجامدة ، وكلها انتفاضات ذهنية باردة ، فالقطار ياتي ((في موعده بين الديار)) وهو يعرف ((الساعة لا يخطئها)) كانه ((جني)) ياتي للزيارة في ساعة معينة ... ان يشبه القطار ((بالجني)) في دقته وانتظامه ، وهو تشبيه عقلي مفتعل لا يثير احساسا ولا شعورا ولا يهز الوجدان في شيء على الاطلاق وكذلك بقية الصور التي تملأ القصيدة .. انها صور عقلية مفتعلة وباردة .

نستطيع بعد ذلك ان نقارن قصيدة العقاد عن القطار بقصيدة للشاعرة العراقية نازك الملائكة عن نفس الموضوع ، وهذه القصيدة عنوانها ((سر القطار)) وهي منشورة في ديوان ((شظايا ورماد)).. في هذه القصيدة نحس منذ اللحظة الاولى بأن الشاعرة تعبر عن تجربة نفسية خاصة ، هذه التجربة هي تجربة حبيبة تنتظر حبيبها الذي سوف ياتي به هذا القطار ، وتحرص الشاعرة في تصوير التجربة الشعرية على رسم مجموعة من الصور الحية وتبتعد عن الافكار الباردة الجامدة ، وتعتمد الشاعرة على عنصرين اساسيين في بناء هذه القصيدة : العنصر الاول هو التجربة النفسية الواضحة المحددة التي تحرك الوجدان والشعور وهذه التجربة هي انتظار الحبيب القادم في هذا القطار والعنصر الثاني هو رسم الصور الانسانية بدلا من التجريد الفكري البارد ، وهذان العنصران معدومان تماما في قصيدة العقاد .

والعنصر الاول في القصيدة ، عنصر التجربة النفسية والانسانية التي تربط بين الشاعرة وبين القطار يتمثل لنا في هذا المقطع من مقاطع القصيدة ، وهو مقطع يحمل تعبيرا صادقا عن اللهفة والشوق والانتظار :

وتمر أقدام الخفير
ويطل وجه عابس خلف الزجاج
وجه الخفير
ويهز في يده السراج
فيرى الوجوه المتعبة
والنائمين وهم جلوس في القطار
والاعين المترقبة
في كل جفن صرخة باسم النهار
وتضيع اقدام الخفير الساهد
خلف الظلام الراكد
مر القطار وضاع في قلب القفار
وبقيت وحدي اسأل الليل الشرود
عن شاعري ومتى يعود ؟
ومتى يجيء به القطار ؟
أتراه مر به الخفير
ورآه لم يعبأ به .. كالاخرين
ومضى يسير
هو والسراج ويفحصان الراكبين
وأنا هنا ما زلت ارقب في انتظار
وأود لو جاء القطار

هنا علاقة نفسية وانسانية بين الشاعرة والقطار ،وهذه العلاقة النفسية هي التي تخلق المنبع الحقيقي للشعر لانها ترتبط بعواطف انسانية محددة هي الانتظار واللهفة والقلق والشوق الى المحبوب الغائب ، وهذه المشاعر كلها مفقودة في قصيدة العقاد التي قامت على الوصف التجريدي العقلي المباشر للقطار ، ثم توليد الافكار الذهنية الباردة حول صورة القطار .

أما العنصر الثاني في قصيدة ((نازك)) وهو عنصر الصور الانسانية فنحن نجده في المقطع السابق في صورة ((الخفير)) الذي يتفحص وجوه المسافرين دون ان يعبأ بأن بين هذه الوجوه ((حبيب)) تنتظره حبيبته .. ولكن الصور الانسانية في القصيدة لا تقف عند حدود صورة ((الخفير)) بل تتعداه الى المقاطع المختلفة في القصيدة كلها ، مما يجعل لهذه القصيدة تأثيرا وجدانيا عميقا على النفس .. ونحن نلتقي بهذه الصور الانسانية منذ البداية في هذه القصيدة :

. . . . .
الليل ممتد السكون على المدى
لا شيء يقطعه سوى صوت بليد
لحمامة حيرى وكلب ينبح النجم البعيد
والساعة البلهاء تلتهم الغدا
وهناك في بعض الجهات
مر القطار
عجلاته غزلت رجاء ،بت انتظر النهار
من اجله .. مر القطار
. . . . .
ويلوح ضوء محطة عبر المساء
اذ ذاك يتشد القطار المجهد
... وفتى هنالك في انطواء
يأبى الرقاد ولم يزل يتنهد
سهران يرتقب النجوم
في مقلتيه برودة ، خط الوجوم
اطرافها .. في وجهه لون غريب
ألقت عليه حرارة الاحلام آثار احمرار

وهكذا تمضي قصيدة نازك الملائكة تحرك نفوسنا بصورها الانسانية الحية ، هذه الصور التي تجعل من القطار عالما من المشاعر والتجارب النفسية ، ونحن من خلال هذا القطار نحس بالليل ، والوحدة ، والشوق ، ونحس بكثير من المشاعر النابضة التي تتحرك في نفوسنا مع حركة القصيدة .

وهذا كله شيء لا نجده في قصيدة العقاد التي تواجهنا بمجموعة من الافكار ولا شيء غير ذلك .

وهكذا تبدو صور الحياة اليومية في شعر العقاد فكرة صحيحة وجيدة ، ولكنها عند التطبيق تظل محصورة في نطاق الفكر النظري ... انه لم يستطع في شعره ان يضفي حرارة الوجدان والشعور على صور الحياة اليومية ، ولم يخضع هذه الصور للاختيار الفني السليم ، بحيث لا يكتب الا عما يرتبط بتجربته النفسية والانسانية الخاصة ، ولم يستطع ان يخرج بصور الحياة اليومية من نطاق الافكار التجريدية الى مجال الصور الانسانية الحية التي تستطيع وحدها ان تؤثر في النفس وتثير الوجدان وتفجر ينابيع الشعر.واذا كان العقاد يعتبر في ادبنا العربي المعاصر من اكبر الرودا الذين ابرزوا اهمية الحياة اليومية كمنبع جديد من منابع الشعر،فانه لم يستطع ان يستغل هذا المنبع بعد ان اكتشفه واشار اليه ولم يستطع ان يدرك ما في هذا المنبع من كنوز فنية وشعورية .

تبقى التجربة الثانية للعقاد بعد « اعاصير مغرب » وما فيه من شعر عن « الحياة اليومية » ،هذه التجربة هي تجربة ديوانه « هدية الكروان » وهي اسبق من تجربة عابر سبيل .. فقد صدر عابر سبيل سنة ١٩٣٧ بينما صدر « هدية الكروان » سنة ١٩٢٣. وفي هدية الكروان استطاع العقاد ان يسجل في المقدمة فكرته الشعرية التي دفعته الى كتابة قصائده عن « الكروان » في هذا الديوان ، فهو يتحدث عن « الكروان » فيقول انه « يطلع عليك بهتافه من هنا وهناك ، وعن اليمين وعن الشمال وعلى الارض وفوق الذرى ، فيخيل اليك انك تسمع الى روح هائم لا يقيده المكان ولا يعرف المسافة ، اطلقوه في الدنيا على حين غرة فسحرته فتنة الدنيا وخلبته محاسن الليل ، فهو لا يعرف القرار ولا يصبر في مطار ، فانت تتلقى من صوت هذا الطائر الاليف النافر عالما من معان واشجان يتجاوب فيها تقديس المصلي القانت وحدب الحارس الامين وروح الطفولة ، ومناجاة الخطر المقبل ، وهيام الروح المنهوم بالحياة والجمال : عالم لا نظير له فيما نسمع من غناء الطير بهذه البلاد » .

ثم يتحدث العقاد بعد ذلك عن عدم التفات المصريين الى صوت الكروان .. ويتعجب انك لا تقرأ فيما ينظمه المصريون « الا مناجاة البلابل واشباهها ، على قلة ما تسمع في هذه الاجواء . فكانما العامة عندنا أصدق شعورا من الشعراء ، لانهم يلقبون المغني بالكروان ولا يلقبونه بالبلبل ويصدرون عن شعور صادق ويتحدثون بما يعرفون . وليس عن تعصب منا للوطن نؤثر الكروان على البلبل وما اليه لان التعصب الوطني على هذه الصورة حماقة لا معنى لها في الشعر والشعور ، ولكننا نؤثره لان الاعجاب به صحيح يصدر عن الطبع الصادق ، اما الاعجاب بالطير الذي لا نسمعه فذاك محاكاة منقولة تصدر من الورق البالي وتؤذي النفس كما يؤذيها كل تصنع لا حقيقة فيه ، واخف الوقع له في نفوسنا ان يضحكها ويغريها بالسخرية » .

هذا هو ما يقوله العقاد في مقدمته ، وكالعادة نجد ان العقاد يلمس هنا منبعا حقيقيا رائعا من منابع الشعر ، ويلتفت بحسه النقدي العميق الى ضرورة التجديد عند الشعراء المعاصرين ، بحيث يكون شعرهم تعبيرا عن انفسهم وواقعهم بدلا من ان يكون نوعا من الترديد والتقليد لتجارب لا علاقة لها بحياتهم . وبجانب ما نجده في هذه المقدمة من افكار خصبة فاننا نحس بما فيها من صياغة شعرية جميلة ترتقي بالاسلوب النثري في هذه المقدمة الى مستوى الشعر الجميل المؤثر . على ان العقاد لا يكاد ينتقل من هذه المقدمة الجميلة العميقة الى قصائد الديوان حتى تسيطر عليه عيوبه التي تبرز في شعره وتؤثر على قيمته اشد التاثير . فهو ينظم قصائده بعقله وافكاره ولا يعبر فيها عن انفعال ، او تجربة انسانية حقيقية ، وتتحول القصائد الى مجموعة من الافكار الذهنية الباردة البعيدة كل البعد عن الاحساس والشعور والدفء .. بل ان العقاد ينظم نفس الافكار التي يعبر عنها في مقدمته ، والغريب ان تكون المقدمة اكثر شاعرية من الشعر نفسه.. ففي قصيدة بعنوان « ببغاء » يكرر العقاد نفس افكار المقدمة عن الشعراء الذين يتغنون بالبلابل ولا يتغنون بالكراوين .. في هذه القصيدة يقول العقاد :

ببغــاء ترنمت	بمديح البلابل
أيـن منا بلابل	مسرعات المراحل
في سماوات موطن	ليس منها بآهل
بالكـراوين عامر	والقماري حافل
ناج ما انت سامع	يا أسير الاوائل
في الكراوين غنية	عن نشيد البلابل
والقماري ما لها ؟	اصغ واسمع وسائل
ان تعداك قولها	فالتمس وصف قائل

في هذه الابيات تكرار لنفس معاني المقدمة .. ولكن الابيات جافة باردة خالية من روح الشعر .. انها مجموعة من التانيبات والتعليمات والتنبيهات ، وهي اشبه بالشعر التعليمي الخالي من الشعور والانفعال .

وهذا نموذج من غناء العقاد للكروان :

يا محيي الليل البهيم تهجدا	والطير آوية الى الاركان
يحدو الكواكب وهو أخفى موضعا	من نابغ في غمرة النسيان
قل يا شبيه النابغين اذا دعوا	والجهل يضرب حولهم بجران
كم صيحة لك في الظلام كأنها	دقات صدر للدجنة حان

هن اللغات ولا لغات سوى التي
رفعت بهن عقيرة الوجدان
ان لم تقيدها الحروف فانها
كالوحي ناطقة بكل لسان
اغنى الكلام عن المقاطع واللغى
بث الحزين وفرحة الجذلان

هذا هو الكروان عند العقاد ... انه لا يرتبط معه باحساس معين، ولا يكشف له بعض الذكريات والتجارب النفسية والانسانية ، ولايحرك في قلبه انفعالات ومشاعر خاصة ، بل كل ما هنالك انه يثير لديه بعض الافكار الذهنية الباردة ، فالكروان يشبه « نابغا في غمرة النسيان » ، ثم مجموعة اخرى من الخواطر الجافة .. فصيحة الكروان في الظلام كأنها دقات صدر ، واللغة التي ينق بها – رغم انها بلا حروف – هي اللغة الحقيقية لانها لغة الوجدان التي كأنها الوحي ، وشاعر الحزن ومشاعر الفرح تغني الكلام عن اي مقاطع او حروف . ان الشاعر هنا لا يحرك في نفوسنا اي احساس ، ولا يقترب من مشاعرنا او يحركها بتجربة انسانية خاصة .

واذا تابعنا نفس منهجنا في المقارنة بين قصائد العقاد وقصائد غيره من الشعراء حتى نرى وجه الضعف والتقصير في شعره فاننا نتذكر هنا كثيرا من الشعراء العرب والشعراء العالميين ، وسوف نكتفي بمقارنة قصيدة العقاد عن « الكروان » وهي القصيدة التي اخترنا منها بعض الابيات بأبيات مشهورة للشاعر العربي القديم « ابي فراس الحمداني » وهي ابياته عن الحمامة ، وقد قالها وهو في الاسر :

اقول وقد ناحت بقربي حمامة :
أيا جارتا ، هل تعلمين بحالي ؟
معاذ الهوى ! ما ذقت طارقة النوى
ولا خطرت منك الهموم ببال
ايا جارتا ما انصف الدهر بيننا
تعالي اقاسمك الهموم تعالي
تعالي تري روحا لدي ضعيفة
تردد في جسم ، يعذب ، بال
ايضحك مأسور وتبكي طليقة
ويسكت محزون ، ويندب سال
لقد كنت أولى منك بالدمع مقلة
ولكن دمعي في الحوادث غال

ماذا نسمي هذه الابيات ؟ انها شعر بكل معنى الكلمة .فالشاعر يرتبط مع « الحمامة » برباط انساني عميق ، فيه نوع من الود

والالفة والمناجاة والحوار ، فهو منذ البيت الاول ، يحاول ان يشرك الحمامة معه في حالته النفسية فيسألها ((أيا جارتا ، هل تعلمين بحالي ؟)) ثم يقول لها انه هو . وحده المجروح المحزون فهو البعيد عن احبابه ، وهو صاحب نفس مليئة بالهموم .. ثم ينتقل الى نداء في منتهى الشجن لهذه الحمامة ((تعالي اقاسمك الهموم تعالي)) ثم يصف لنا نفسه بصدق لا غرور فيه ولا ادعاء ، ((فهو صاحب روح ضعيفة وجسم بال)) ثم يتساءل لماذا تشكو الحمامة الطليقة ويسكت وهو مأسور ومحزون ... لقد كان أولى من الحمامة بالدمع ، ولكنه يحاول ان يحافظ على كرامته وكبريائه .

أبيات من الشعر ، تعبر كلها عن تجربة الشاعر النفسية ومحنته الانسانية ، وتجعل الحمامة قريبة الى قلوبنا ، لانها تشترك مع الشاعر في تجربة شعورية صادقة ، استطاع ان ينقلها الينا في تعبير عذب جميل حساس . لقد جعل الشاعر من ((نوح الحمامة)) فرصة للكشف عن نفسه وجرحه ، وجعل من المقارنة بين حالته وحال الحمامة ما يجعلنا نعيش معه في واقعه النفسي ونتأثر به اعمق التأثر .

الفرق بين ((العقاد)) و ((ابي فراس)) هو الفرق بين التفكير الذهني البارد عند العقاد في حديثه عن ((الكروان)) والتجربة الانسانية الحية عند ((ابي فراس)) في حديثه عن ((الحمامة)) .. والتجربة الانسانية هي التي تثير الشعور والانفعال وتخلق الشعر الحقيقي ، اما الافكار الذهنية فلا يمكن ان تخلق الا ذلك الشعر الجاف الخالي من العاطفة والذي نجده في معظم قصائد العقاد .

وهكذا نجد ان العقاد يفهم الشعر ويتحدث عنه بوعي وعمق ، ولكن شعره مليء بالعيوب التي تجعله محدود القيمة قليل التأثير ، وأهم هذه العيوب ان العقاد يكتب الشعر تحت سيطرة افكاره الذهنية المجردة ، فهو يفكر اولا ثم ينظم هذه الافكار في قصائده ، وهذه الطريقة في التعبير الشعري تؤدي الى الجفاف والبرودة والبعد عن الاحساس العميق والانفعال الدافىء الحي ، اذ ان الشعر الحقيقي لا يولد ابدا من خلال الافكار الذهنية المجردة بل يولد من قلب التجارب الانسانية التي يعيشها الشاعر بقلبه ووجدانه ، وهو بعد ذلك قادر على ان ينقلها الينا في صورة مليئة بالعاطفة والاحساس الانساني ، ومن الواضح ان العقاد كان رجلا قاسيا على نفسه وعلى مشاعره وعواطفه ، فلم يكن يسمح لنفسه بان يكون على فطرته وطبيعته وهو يكتب الشعر ، بحيث يكشف هذا الشاعر عما يحس به من اضطراب وقلق ، فقد كان العقاد يقاوم في داخله كل النزعات الانسانية الطبيعية باعتبارها مظهرا من مظاهر الضعف الذي لا يسمح به العقاد لنفسه ولا يرتضيه لشخصيته القوية التي تعودت ان تكتم احزانها وترتفع فوق هذه الاحزان .. مثل هذه الشخصية الصلبة التي ترفض الافضاء والاعتراف وتحاول ان تترفع على الضعف الانساني لا يمكن ان تلهم العقاد ولا اي انسان اخر باي نبض حقيقي من نبضات الشعر ، فالشعر اداة من ارقى ادوات القلب الانساني ، وهي اداة قادرة على التعبير الصادق الحقيقي عما يدور في اعماق الانسان من قلق وصراع وحزن وانفعال ، والشاعر الحقيقي ينبغي ان يكون مع شعره ((عاري النفس)) اذا صح التعبير ، اما اذا اخفى عن شعره حقيقة ما يعانيه فان الشعر يفر منه ويهرب . وهكذا فعل الشعر مع العقاد ، لان العقاد كان يكتم انفعالاته الحقيقية بل كان يقتلها في كثير من الاحايين لتبقى له شخصيته القوية القادرة على مواجهة العالم ومشاكله بالتحدي والعنف .

على ان تجربة العقاد الشعرية اذا كانت قد فشلت في معظمها وعجزت عن خلق شعر جميل له تأثيره على الوجدان ، فقد افلتمن هذه التجربة الجافة بعض النماذج القليلة التي لا شك في انها نعتبر نماذج شعرية لها قيمتها وتأثيرها على النفس ، وهذه النماذج القليلة ترتبط بمواقف معينة في شعر العقاد وفي نظرته الى الحياة . ويمكننا تحديد هذه المواقف في ثلاث لحظات شعرية .

اللحظة الاولى هي تلك التي يتخلى فيها العقاد عن القيود القاسية التي يفرضها على نفسه وانفعالاته ،حيث يحرص على ان تكون صورته هي صورة الرجل القوي المثالي القادر الذي لا يخطىء ولا يضعف ولا يخاف ، وفي هذه اللحظة يستطيع العقاد ان يترك المجال واسعا لانفعالاته ومشاعره الحقيقية ويستطيع ان يرتد الى بساطة الانسان فيه بل ويستطيع ان يرتد كما يقول الدكتور مندور الى السذاجة ، وفي هذه اللحظة يستطيع العقاد ان يعترف ويبوح ويكشف عما في نفسه من ضعف ، ومن هنا تخفت سيطرة الذهن على شعره ، ويستطيع ان يستقبل الحياة بفطرة خالية من اي تعقيد ، وكما يقول مندور ايضا ((ان شاعرية العقاد هي تلك الشاعرية الساذجة التي استطاعت احيانا ان تفلت من العملاق وكبريائه لتشكو الحياة ، كما شكاها جميع الشعراء ، في لغة مباشرة ساذجة على نحو ما نرى في عدد من قصائده الاخرى . ومن الغريب ان نلاحظ ان هذا العملاق الاعزب شديد الشغف بالاطفال ،رقيق الشعر في حديثه اليهم او عنهم)) .

هذا ما يقوله مندور عن لحظة الفطرة والبساطة والسذاجة التي ينبع منها الشعر القليل الجميل في دواوين العقاد .. اما النفثة التي يشير اليها مندور فهي منشورة في الجزء الثاني من ديوان العقاد بعنوان نفثة ايضا .. وهي قصيدة صادقة مليئة باللوعة واللهفة والاحساس الحار البعيد عن اي اهتزازات ذهنية باردة . يقول العقاد في نفثته :

ظمآن ظمآن لا صوب الغمام ولا
عذب المدام ولا الانداء ترويني

حيران حيران لا نجم السماء ولا
معالم الارض في الغماء تهديني

يقظان يقظان لا طيب الرقاد يدا
نيني ولا سمر السمار يلهيني

غصان غصان لا الاوجاع تبليني
ولا الكوارث والاشجان تبكيني

شعري دموعي وما بالشعر من عوض
عن الدموع نفاها جفن محزون

أسوان أسوان لا طب الاساة ولا
سحر الرقاة من اللأواء يشفيني

اصاحب الدهر لا قلب فيسعدني
على الزمان ولا خل فياسوني

يديك فامح ضنى ياموت في كبدي
فلست تمحوه الا حين تمحوني

ففي هذه الابيات شعر حقيقي صادق مليء بالانفعال القوي والشعور الحار وهو شعر يعبر تعبيرا لا افتعال فيه ولا تكلف عن لحظة من لحظات الحزن والاسى وعن احساس مر يسيطر على قلب الشاعر ويضنيه .

اما الطفولة التي تثير عواطف العقاد وتملأ وجدانه بالشعر الحقيقي والانفعال الصادق وتفك اغلال روحه وقيودها وتشده الى البساطة والسذاجة ، وقد سبق ان قدمنا في اول هذه الدراسة نموذجا من شعر العقاد في الطفولة ، وهذا نموذج اخر من النماذج التي اختارها مندور للعقاد ، وهي من خير النماذج التي

تكشف عما بقي في العقاد من شاعرية .

له قصيدة بعنوان « رثاء طفلة » يقول فيها :

زهرة كان وجهها — نور قلبي وناظري
حملتها يد الردى — حمل من لم يحاذر
فتوارت ولم يزل — عرفها ملء خاطري
يا ضياء تضمنته — بطون للدياجير
قد اجنوك في الثرى — يا جنين الضمائر
فالزمي الرمس حين لا — حلم في عين باصر
فاذا اقبل الدجى — وغفا كل ساهر
فاطرقينا مع الكرى — حلما غير نافر
وصلي عيشك الذي — كان احلام سادر
وامرحي في صدورنا — واضحكي في السرائر
ثم عودي اذا الصباح — ح تجلى ، فباكري
ان صعبا على الصفا — ر احتباس المقابر

ففي هذا الشعر الرقيق المؤثر ـ كما يقول مندور بحق ـ « لا نلمح اثرا للعملاق وجبروته ، ولكننا نحس روحا شاعرية لطيفة في رثاء تلك الطفلة التي يدعوها الشاعر الى ان تعود في الحلم لتمرح في صدره وتضحك في سريرته ، واخيرا في هذا الاسى الانساني الذي بلغ الذروة في قوة الشاعرية المعبرة حيث يقرر الشاعر في بساطة انسانية فذة :

« ان صعبا على الصفا — ر احتباس المقابر »

اما اللحظة الثانية التي نلتقي فيها بشعر جميل صادق للعقاد فهي اللحظة التي يعيش فيها تجربة نفسية واضحة تسيطر على روحه ووجدانه وتبتعد به تماما عن التعقيدات الذهنية المختلفة ، فيبدو امامنا فنانا يعبر عن شعور انساني واضح وتجربة شعرية نابعة من اعماق قلبه ووجدانه ، ومثل هذه التجربة النفسية الصادقة تعطي لقصيدته ، ولاي قصيدة من هذا النوع ، وحدة فنيةوشعورية تسيطر عليها تماما ... ولنقرا قصيدة « الحان والمسجد »للعقاد، وهي قصيدة قصيرة ولكنها قصيدة تتوفر لها كل عناصر الشعر الانساني الصادق الاصيل ، حيث ان الشاعر يعبر فيها عن تجربة نفسية واضحة محددة وصادقة ..

يقول العقاد :

تريدين ان ارضى بك اليوم للهوى
وارتاد فيك اللهو بعد التعبد
والقاك جسما مستباحا وطالما
لقيتك جم الخوف جم التردد
رويدك اني لا اراك مليئة
بلذة جثمان ولا طيب مشهد
جمالك سم في الضلوع وعثرة
ترد مهاد الصفو غير ممهد
اذا لم يكن بد من الحان والطلى
ففي غير بيت كان بالامس معبدي

ان تجربة الشاعر هنا هي تجربة المحب الصادق الذي قاده حبه الى نوع من التقديس لحبيبته ثم كشفت له الايام عما في هذه الحبيبة من عبث ولهو وبعد عن الشفافية والطهارة ، وهذه الحبيبة تدعوه الى الكأس والى جسدها الذي اصبح مستباحا بعد أن كان حبيبها مثالا للطهر والنقاء والجمال ... وهنا نحس نفس الشاعر العاشق باللوعة الحقيقية ... فجمال الحبيبة قد أصبح « سما في الضلوع » ... والقصيدة مليئة بالصور الشعرية الرائعة مثل قوله عن لقاء حبيبته، ايام الهوى الصادق « ... وطالما لقيتك جم الخوف جم التردد » ... ثم قوله في هذا البيت الرائع :

اذا لم يكن بد من الحان والطلى
ففي غير بيت كان بالامس معبدي

في هذه القصيدة الصغيرة الكبيرة في نفس الوقت نحس بلهفة الشاعر ولوعته ونحس ببراءة العاشق الصادق الذي لقي الصدمة في حبه ... وكانت هذه الصدمة جرحا في القلب والوجدان ، ولا شك ان هذه القصيدة قد صدرت عن تجربة انسانية صادقة مرة عاشها العقاد وأحس بها احساسا حقيقيا عميقا .

اللحظة الثالثة التي نحس فيها بالشعر الحقيقي الجميل عند العقاد هي تلك اللحظة التي يمتزج فيها تأمله العقلي بالرؤية الشعرية الواضحة عنده ... والرؤية الشعرية عند العقاد لا تتضح وتصفو الا عندما يعبر عن شعور حي صادق يعيش في قلبه ويحرك وجدانه لا عندما يعبر عن خيالات ذهنية مجردة . وهذا نموذج من امتزاج التأمل العقلي بالرؤية الشعرية عند العقاد ... يقول العقاد في قصيدة بعنوان « هذا هو الحب » :

الحب أن ابصر ما لا يرى
أو أغمض العين فلا أبصرا
وان اسيغ الحق ما سرني
فان أبى فالكذب المفترى
الحب أن أسأل : ما بالهم
لم يعشقوا المنظر والمخبرا ؟
ويسأل الحادون ما باله
هام بها بهرا وما فكرا ؟
الحب أن أفرق من نملة
حينا ، وقد أصرع ليث الشرى
وأن أراني تارة مقبلا
وخطوتي تمشي بي القهقرى

هنا نجد ان الشاعر يصور ـ في اطار من الرؤية الشعرية الواضحة ـ حالة نفسية خاصة هي حالة العاشق الذي يرى بقلبه لا بعينيه والذي يحس بالواقع الخارجي من خلال امتزاج هذا الواقع بحالته الشعورية ووجدانه الخاص ... والابيات برغم ما فيها من الخشونة في الصياغة واختيار الالفاظ ـ الا أنها تقدم رؤية شعرية لعاطفة الحب هي من اجمل الرؤى واصدقها واكثرها عذوبة وشاعرية .

هذا هو العقاد في لحظاته الشعرية القليلة النادرة والتي يقدم فيها شعرا حقيقيا مؤثرا بعيدا عن طريقته التي تسيطر على معظم قصائده وتؤدي الى ضعفها وخلوها من روح الشعر الحقيقي ... هذه هي لحظات العقاد الشعرية الثلاث ... لحظة انطلاقه وعودته الى فطرته البسيطة الخالية من القيود التي يفرضها على انفعالاته وعواطفه ... ولحظة التجربة النفسية المحددة التي تهز قلبه وتسيطر على وجدانه... ولحظة الرؤية الشعرية الواضحة التي يمتزج فيها التأمل العقلي بالانفعال والاحساس والعاطفة ... وهذه اللحظات الثلاث قليلة في شعر العقاد ... ولكنها مع ذلك لحظات ثمينة غنية بالشعر .

القاهرة — **رجاء النقاش**

علي سليمان

رحلة الانساغ

تجيئين كوخي ..
وليس به غير أوعية
أفرغت أمسها
ورائحة من لهيب انبثاقي
وبعض بقايا
تشير بأني تسلّخت
من قشرة الامس والآن
مازجت
وجه الاقاصي ..

تجيئين !!
ويبحث كفّاك عني !!
عبرت غدي ...
تداخلت في جرية النسغ
في رعشة الخضرة
الآتيه
وهاجرت في قارب
الريح
في لهفة الاشرعة ..

. . .

تحاول كفاك ، أن تتلمس
كيف أغادر أمسي
تحاول ايقاف نهر
انتقالي .وصيرورتي
امحاء تخومي
اختلاطي
بما يتمخض في رحم
الكون
عبر تراب التجنن
خروجي من قشرة الآن
عبوري ضفاف الذي لا يكفّ
عن الدفق
والانتقال ..
تشدّين لون
شرودي
تشدّين لون اغترابي ، بكفيّك
يا عبث المستحيل !!
وتبكين !!
يخيفك اني تغيرت ؟
لبست التحول
ثوبا
لبست المحال ،
يخيفك اني تشعّبت
بالامس
واليوم
والغد ..
اني انتشرت بلحم
المسافات
باللون بالظل
بالاغنيات ..
بنسغ الزمان الذي لا يكفّ
عن الاشتعال
من الانطفاء
من البدء
من تربة الانتهاء
واني تدافعت في موجة
لا تكفّ عن النبض
والانثناء ..

. . .

وتبكين !!
من أنت ؟!
اركض خلفك
خلف تشظّيك
خلف عبورك ، خلف توالدك المتتابع
خلف اختفائك
في رحم الليل
في قشرة الضوء
في خضرة الاشتعال !!..

عيونكَ ..
يا رحلة الخوف
أعرفها كل يوم
وأجهلها
كل يوم ..
عيونك ، أسرجها الريح
راحلة في شعاب
المسافات ...
الا وقفة
أستردّ من الامس شيئا ..
ولو ذرة من رماد اشتعالك
ايماضةً من لهيب الاقاصي
بعينيكَ ؟
الا وقفة
أستريح بها
من مطاردة الوهم
والمستحيل ؟!..

دمشق

وفيق رؤوف

البَديل

في البدء كنت واهما .

كان ظني معتلا : الصدفة وحدها هي التي اوجدتني في هذا الغار الذي يسميه صاحبي وبقية أبناء جنسه « الفم » . لا زلت أسيـر شهوة تبحث لهذا الموضع اللحمي تعريفا آخر ! الميناء السري مثلا ، حيث ترسو هذه السفائن الصغار البيض على الضفتين ، العليـا والسفلى بنسق وثني .. الواحدة بحذاء الاخرى . هذه السفائن التي تسافر ولا تسافر !

لكنني الان ـ فقط ـ طفقت أدرك ان ليس بالصدفة وحدها يتوجد الشيء ، ان لم يكن ذا قابلية غريزية للانتماء والنمو ، وقد أنوجدت على هذه الحال في فك صاحبي السفلي مع بقية اقراني دون ان يبدو لي أنا ذا الظن المعتل ـ ما يختصر شاني او يهبني امتيازا ما : تسعى اليّ اللقمة فأرتد ذعرا من ان يكون نوعها ايذائيا ، لكنني لن أتوانى عن أداء واجبي ـ الجرشي ، وايصالها بمؤازرة « اللسان » الى الحلقوم .

آه ! كم أقلقتني هاته اللحمة التي تمتد فوقي كخيمة ساقطة ، خاصة عندما يطفق صاحبي بالكلام ، فهو كثير اللغو وجشع النفـس لا يبارح المآكل الا بعد تخمة فاضحة وتجشؤ كريه ، ولا ينقطع عن ثرثرته الا وتتشنج حباله الصوتية ويصرخ به التعب : صه !

عرفت الحسد لاول مرة عندما سمعت من يقول لصاحبي :

ـ أسنانك بديعة !

كنت أدرك القصد المنسلخ عني ، اذ ليس تظهر للعين سـوى « القواطع » و « والانياب » ، لكن دوري كـ « سن » داخل هـذا الميناء اللحمي لم يكن يقل أهمية عن دور « الظواهر ـ البديعة » ، بيد أن اختفاء موقعي عن مرمى النظر انتزع أدنى قيمة لي تستحق التنويه !

مكثت مستقرا في موضعي ، حيث يمتد جذري الى العمق كشجر جبار . اسمع عن الكلاليب وطبق الزوائد المهملة فاعجب كيف تقـوى الكلابة على من كان في مثل موضعي وانغرازي ، ولشد ما كان يرعبني هذا السرطان الذي يقال له عن سوء تقدير لغوي « حلوى » ، فكـل قطعة منها كانت تزعجني وتتعبني اكثر مما تتعب صاحبي ، فنسهـر الليل معا ، لكن شراهته تنسيه ما قاساه في يوم فائت فيعيد الكـرة مع قطعة أخرى ، فيسعد حينا ثم نشقى معا حتى ادركني التعب وعجزت عن المقاومة وتعب هو الاخر من الالم .

* * *

كانت لحظة لا تنسى حينما ادرك صاحبي عيادة طبيب ، فرأيت للمرة الاولى هذه الالات المعقدة مرصوفة فوق رف زجاجي وآثـار دم مبصوق فاخترقني الجزع وتمنيت جناحا مهربيا من هذه المجزرة ، لكن التمني أجهضه الموقع الذي ظللت مزروعا فيه !

جلس صاحبي على المقعد ، و .. شكاني الى الطبيب الذي بدا متبلدا كنبات الصبار ، وهالني غزو حزمة قاسية من الضوء الصناعي للميناء ، ثم .. امتدت اليّ آلة تنتهي بدبوس دقيق ظـل يخترقنـي حتى أغمي عليّ من الالم بينما كان صاحبي يتمرغ مع الطبيب فـي حديث مشعب حول مصيري ، وسمعت ايضا كلمة « قلع » ، لكنني لم أع لها مغزى يخيفني ، وفجأة جاءتني مطرقة تجريبية تختبر مـدى ثباتي فتوجعت للضربة ، وكانت ثانية و .. ثالثة و .. لم أصرخ ، كنت ادرك ان ليس لي صوت يسمع ولا صرخة تستجاب ولا استغاثة ، آثرت الصمت ، عله يكون الرد على هذا الغباء الذي يكتنفني : كنت محاطـا بجدران صخرية ذات جذور صماء . مرت فترة صمت قبل أن يغرقوني بقطنة بليلة بسائل اصفر خادع لم يتفاعل معي اطلاقا .

وأدركتني ثانية الالة التي تنتهي بدبوس دقيق ، وتبخر مني الخدر تماما عندما سمعت الطبيب يحادث صاحبي :

ـ ثمة ثقب ! انه السوس !

ورد صاحبي مستفهما :

ـ والحـل ؟

هز الطبيب منكبيه :

ـ سنرى بعد .. علاج .

ـ كم سيدوم ؟

ـ أيام .. أيام ..

ـ وبعدهـا ؟!

ـ سنـرى ...

وطفقا يتحادثان حول المرض الذي يسكن في داخلي ، وصعقتني الدهشة كيف أنني « مثقوب » منذ مدة طويلة دون ان يكون لي أدنى علم بذلك :

ـ لعن الله (الحلوى) انها أس البلاء!

رد صاحبي بنفاق أبغضني حتى الجذر :

ـ لكنني لا أتناولها الا نادرا جدا !

رفع الطبيب يده اليمنى واشار بأصابع ثلاث :

ـ أمامك ثلاثة حلول !

وقبل أن يبادر صاحبي ـ كعادته ـ بالاستفهام ، قال الطبيب :

ـ .. اما ان توافق على حشو « الثقب » بأحد المعادن السائدة او توافق على تغليفه بأحد المعادن السائدة ايضا ، او توافق على ...

ـ نعم ؟!

ـ على القلع !

ـ وهل لي بمعرفة انواع هذه المعادن ؟

زفر الطبيب بضيق لم أفهم له مبررا ، قبل ان يجيب :

ـ السائدة عندنا : الرصاص ، الفضة و ..

وتذوقت من خلال كلامه طعم الاغراء حين صار يسهب في ايضاح مزايا كل معدن على حدة .

وتملكني الضحك وأنا اتخيل نفسي مرتديا احد المعادن السائدة ، لكن سرعان ما ضربتني الحيرة حول ما اذا سيكون بمقدوري التنفس وأنا قابع داخل هذا الرداء المعدني !

أومأ الطبيب لصاحبي بالنهوض ليطلع على عينات من هذه الاردية كانت مرصوفة بنسق ديكوري فوق رف داخل دولاب زجاجي ينكفىء على حائط الزاوية القريبة من شرفة تطل على المدينة الكبيرة التي تبدو من هذا « الفوق » كقرية محدودة جدا يمر عليها الجراد .

* * *

انهمك صاحبي بنظرة سمكة ميتة من عينيه المجانيتين ، للمدينة ـ القرية بلا معنى معقول ، قبل أن يلتفت الى الطبيب ليقول :

ـ ما هو ارخص هذه المعادن ؟!

ثم كمن استفاق اكثر :

ـ يا جاهل ! الضرس لا يرى ، فلا ضرورة لطلاء واجهة خلفية لا تنوشها العين !

احسست تماما أن السائل الاصفر الخادع قد انقشع عن سطحي وطفقت اغتسل بماء العيون المملح وأرتج في مكاني كرافص باليه مهووس حتى اخذ صاحبي بالانين وتهالك على المقعد وهو يستغيث ضاربا الكف بالكف :

ـ سأموت !

دنا الطبيب وأغرقني كرة أخرى بذلك السائل اللعين الاصفر ، لكنه ظل عاجزا ليس فقط عن التفاعل معي بل مع ماء العيون المملح ايضا ، وادركت ان لا فائدة ترجى من النحيب فاخلدت الى التثلج !

ـ والان ؟!

ـ بعض الشيء !

واتفقا على موعد للقاء حول مصيري ، لكنهما لم يقررا صراحة نوع هذا المصير ، وهذا مما ضاعف من قلقي ، لكنني ـ مبدئيا ـ احتطت دراية بأن لا مفر من مجابهة احد المصائر الثلاثة : الحشو المعدني أو القلع أو التغليف المعدني . وقبل ان يخطو صاحبي آخر خطوة له عن باب العيادة التفت الى الطبيب بلهفة يسأله :

ـ لم تجبني عن أرخص المعادن !!

ضحك الطبيب عن اسنان رديئة تفجر خزان الرثاء :

ـ الرصاص .

ثم كمن يتحدث مع نفسه :

ـ « آخر خبر (صحي) فاجاني ان كل عضو مهما يكن حجمه وموقعه ويقوم باداء دور ما ، لا بد ان ينمو له فم وفم السن هو هذا الثقب الذي ينوجد نتيجة للمرض !! »

* * *

.. ومرت الايام المحددة ..

ونهض صاحبي ، على غير عادته ، باكرا و .. تمرحض و .. اغرق الميناء اللحمي بالماء البارد فأوجعني في العمق ، وكنت حائرا جدا حول ما سيؤول اليه مصيري الذي كان مضببا كالافق الذي يرى ولا يرى ، لكن صاحبي لم يعرف الخجل أبدا وهو متجه الى الموعد .

لندن

سالم الخباز

زمن العشق ..

ارتجَّت أبواب الملكوت أمام العين ...
ظننت الرحلة عودا ...
الابحار وراء الشيء المجهول يخيف النفس ...
أو يتحول ضوء قناديل الدرب حجاره ...
تتهاوى فوق الراس

* * *

احترق الفكر يمنّي الراحل ان الآتي
غاف في ملكوت الرب وراء سماوات سبع
قد ينهض في زمن الرفض ...
يأكل المدن الغافية البلهاء ...
هذا زمن العشق الاول

* * *

العشق تجلٍّ ... والملكوت النازل نار
العشق فداء ...
والراحل آت في الاشياء
العشق نداء ...
والروح تغنّي ...
ـ يا كلّ المدن الفانية البلهاء
هذا زمن العشق الاول

* * *

الرحلة عود ... حين يكون العود رحيل
ـ من لا يعلم ان المعرفة الاولى كانت نبع الاثم ..؟

ان تعرف تدم ...
فارحل ازمنة أعهر ازدحمت ،
والمدن حاوية الدرج هتاف ...
ـ آه لا نبع في الصحراء ...
فارحل .
قد يحترق الصمت يصير رمدا ...
او يرجع يرجع حلما سيفا ... يغمد في أعناق
الجيل المساقط بالاوحل
عربت الآلهة الأخرى احترقت .
صارت فوق طرفات العابر أشواكا ،
من يعبر ، ينزف

* * *

الصحوة ما زالت سكره
وبراق نبي الله مطيّة عرج
وكتابُ الثورة في أعماق الأنفس ابيض يقرؤه العمي
وصراخ الصور . ونقر الناقور نشيد الصمّ
هل غادر مكة سيدها ؟
هل سمع الصمّ الناقور أم ان النائم فيها
ما زال يعانق حلم ؟
ام ان النائم ما عاد يحسّ بطعن النصل ؟
مدني ارتجَّت ..
غاصت في الرمل عيون الله .
بكيت ، بدأت أغني
ـ آت فجرك آت

الموصل

قرأت العدد الماضي من الاداب

الابحاث

- تابع المنشور على الصفحة - ١٣ -

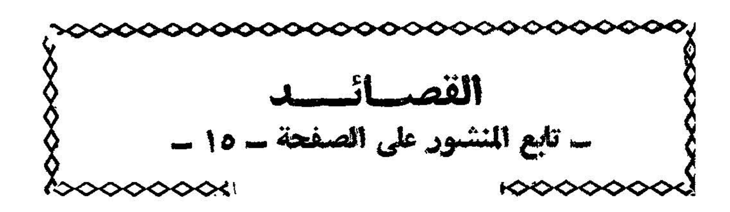
حاوي وجيله ، وهو الاعتماد على الرؤيا وليس على الواقع ، والتعامل مع الاحلام وليس مع الناس ، وكانوا بذلك نوابا حقيقيين للعازر المزيف ، كان لعازر يعيش بالجلاد والكاهن ، هو نفسه البرجوازية التي أعجبتها لعبة الانبعاث الحضاري لتغطي بها عملية النزح الشره للعرق . وكان الشعراء والمثقفون هم كهنة اللعبة وهم وقودها عند الضرورة . ولهذا عاد خليل حاوي كما بدأ معبرا عن حالة من العبث الوجودي . وانتهى في « بيادر الجوع الى اليقين » ، كما بدأ في « نهر الرماد » الخالي من حيوية صناع المستقبل الحقيقيين . وكان ديوانه « الناي والريح » هو قمة كهانته وتركيزه بفكرة الانبعاث التي لم يكتشف زيفها الا فيما بعد . ولم تسأله ريتا عوض : انبعاث ماذا ؟ وأي حضارة هذه التي كانوا يريدون بعثها ؟ يقول أحمد علبي في رده على دراسة الحبيب الجنحاني المعنونة « احياء تراث الفكر العربي دعامة أساسية لبناء مجتمع عربي حديث » - وهو عنوان ينتمي لمقولة الانبعاث الحضاري التي تعذب بها خليل حاوي مكرزا ومنتكسا ثم عدميا عبثيا يعز عليه حتى الايمان الغيبي - لا أظن ان هناك تناقضا بين العبث والميتافيزيقيا - يقول علبي « ان الفكر وليد الصراعات الاجتماعية وسلاح بيد الطبقات المتنازعة وهو يعبر عن فصول متتابعة من ملحمة نضال الانسان لاخضاع الطبيعة لاحتياجاته والانتصار على الموت عبر تحديد الحياة في سياق أبدع وأوفر اشراقا وحرية ووعيا ، وعندما ننهض اليوم لبناء مجتمع جديد مغاير الى درجة قصوى لمجتمع أسلافنا القدامى ، من حيث الاهتمامات والقضايا المطروحة والازمات الروحية والنظم الاجتماعية ، لا يمكن أن يكون فكرنا العربي السالف الذي كان متقدما في عصره لبنة حقيقية في تخطيط مستقبلنا » .. ربما كانت مأساة خليل حاوي هي خطأ الرؤيا أصلا - فضلا عن كونها رؤيا - . ان البدء بالانبعاث هو خطوة للعبث في قبور الحضارات وقبور الافكار ، وهو معانقة للموت كان لا بد ان تقود خليل حاوي الى ما قادته اليه في هذه القصيدة التي تدين بقسوة مفرطة أي محاولة لاحياء الميت من الافكار أو الناس أو النظم الاجتماعية او الحضارات ، لكنها تنتهي نهاية تشبه بدايتها ، وبحسب تحليل ريتا لها « يموت الشعب وينتصر الشر على الخير ، وتعاني الاقلية المثقفة - التي ما زالت تشعر بالمأساة وان كانت لا تملك سبيلا الى الخلاص منها - مأساة الشعب والحضارة اللذين وصلا الى موت لا انبعاث بعده » . وبسبب عجز ريتا عوض عن ادراك الدور الكهنوتي الذي لعبه خليل حاوي وبعض مفردات جيله - ربما بسبب خطأ الرؤية - في اللعبة الديماغوجية البرجوازية : لعبة الانبعاث ، عجزت بالتالي عن ادانة هذا التكريز الجديد برؤيا شهوة الموت التي تدمر كل شيء ، واذا كان هناك من مات أو أفلس فهو تلك الشرائح الديماغوجية الكاذبة وكهنتها ، وليس الشعب .

ولا ادري لماذا اصرت سلافة العامري في رصدها لملامح « الحب في أدب نجيب محفوظ » على تقييد نفسها بالاسباب أو المحاذير الثلاثة التي أوثقت نفسها بها في مقدمة مقالها والتي القت ظلا كثيفا على موضوع من أهم موضوعات أدب نجيب محفوظ . ولست أوافقها على ان « روض الادب قد أمحل وغرق في خضم السياسة بين اليمين واليسار تارة ، والالتزام وعدم الالتزام تارة اخرى » . صحيح انني انزعج مثلها احيانا لما تحدثه السياسة من افساد للعلم وللادب عندما تستخدم بمفهومها كعمل يومي تكتيكي يحول العلم الاجتماعي والادب المبدع والنقد - الى مجرد شعارات ضخمة يخفي بها بعض الباحثين وبعض الادباء ضحالة موهبتهم ، لكن هذا لا يعني ان السياسة تفسد العلم على اطلاقها ، كما أن العودة الى الينابيع - وهو ما قررت ان تفعله الاستاذة سلافة - لا يعوقها اليمين واليسار - أو الالتزام وعدم الالتزام ، الا اذا كان معنى الينابيع لديها هو تجريد العمل الفني من موضوعه والنظر اليه خارج الزمان والمكان واعتباره مطلقا لا يعالج مجتمعا معينا في زمن معين . ولعلها محض صدفة ان طلبة معهد غوركي الادبي في موسكو الذين ناقشوا رواية نجيب محفوظ « اللص والكلاب » قد تنبهوا الى نقص معلوماتهم عن التجربة التي صدر عنها نجيب محفوظ وهو يكتب روايته ، وطلبوا توضيحات عنها وارتبط ما أدلوا به من آراء بفهم هذه الظروف ، وهو فهم لم يكن كاملا . لذلك ختم « ألكسندر كالانوف » الندوة بقوله : « فهم أي عمل فني لا يكون تاما اذا لم تكن على معرفة بتاريخ البلد الوطني » . وبالقطع فان الاستاذة سلافة اكثر علما بهذه الظروف من طلبة معهد غوركي وأكثر وأقرب فهما لنجيب محفوظ منهم ، ومع ذلك فقد تجاهلت كل ما تعلم . ولتعذرني الاستاذة سلافة اذا استخدمت الرخصة التي اباحتها لي بالاختلاف معها في هذا الرأي الذي أطلقته ، ولعلي في هذا الصدد الاحظ ان الحب في أدب نجيب محفوظ ليس مجرد علاقة سيكولوجية بين فردين ، ولكنه في الاصل جزء من مجموعة متشابكة من العلاقات الاجتماعية المحيطة بهذه العلاقة ، والتي تسحل كل طرف من طرفيها ثم تتحكم فيها بعد ذلك ، وبينما ترفض الاستاذة سلافة مفهوم الحب « كظاهرة محض عضوية » فانها تتحمس لمقولة الحب كما قالها أحمد عاكف وهي مقولة ترفض الواحد كما ترفض الجماعة ولكنها تنتمي للاثنين « الانسان يفقد نفسه في الجماعة ويغرق في الكآبة والوحدة ولكنه يجدها عند أليفه » . وربما لهذا السبب انطلقت الاستاذة من مفهوم « يرى الحب هو القطاع الرئيسي من قطاعات الحياة » . ودون تقليل من أهمية الحب فان تجاهل البعد الاجتماعي له يجعله استدراجا لاثنين من البشر الى عالم خاص بهما بعيدا عن كل هموم الحياة ، وما أظن ان علاقة واحدة من علاقات الحب في عالم نجيب محفوظ تندرج تحت هذا المفهوم ، وقد أدى تجاهل الاستاذة سلافة لهذا البعد الى اصدارها أحكاما قاسية على بعض العلاقات الهامة في أدب محفوظ . فقد اعتبرت حب أحمد شوكت لسوسن حماد في السكرية صلة « شاحبة ضعيفة غير قادرة على اثارة أي اختلاجات في أعماق الانسان » . فاذا تذكرنا ان علاقة أحمد وسوسن هي علاقة من النوع الراقي لانها تكونت خلال التزام مشترك بمواجهة المعركة الاجتماعية ، وانها لم تكن مجرد تفاعل محدود بين قطبين يسعى كل منهما لاسعاد نفسه أو حتى لمجرد انجاب أجيال جديدة ولكنها علاقة أبعد مدى واكثر فاعلية وتأثيرا وهي نمط لعلاقة الحب المتجددة التي تخضع لبعدي الاشتداد والاستمرار في نفس الوقت . وبالنسبة للمرحلة الواقعية في أدب نجيب محفوظ فانه قد اهتم بعالم البرجوازية الصغيرة وقدم تشريحا سيسيولوجيا وسيكولوجيا لانماط متعددة منها في مراحل متعاقبة من تاريخ مصر ، ومعظم قصص الحب في هذا العالم المحفوظي لا يمكن فهمها دون فهم الكيفية التي تعالج بها البرجوازية المصرية همومها ، بدءا بالعالم الاخلاقي ومفاهيم الشرف والعيب وانتهاء برعبها الاقتصادي الذي يجعلها باستمرار تعيش في يوتوبيا رجعية أو تنطلق لبناء عالم مثالي - لدى نماذجها المثقفة - يحول المرأة من انسان الى ملاك يسقط الانسان عليه كل أحلامه المحبطة وآماله الضائعة ، وهو عالم نرى نماذج منه في علاقة كمال عبدالجواد بعايدة شداد وهي اهم العلاقات في عالم الحب لدى نجيب محفوظ . ومع ذلك فقد اهملتها الاستاذة سلافة تماما . وعندما يصرخ حسنين كامل علي معبرا عن رغبته في الزواج من ابنة احمد بك يسري في « بداية ونهاية » : هذه هي الحياة اذا ركبتها فقد ركبت طبقة باكملها ، يعكس شكلا آخر من اشكال ذليلة البرجوازية الصغيرة وطموحها المجنون للصعود ورعبها

القاتل من السقوط والسعي للارتفاع بامتطاء امراة من البرجوازية العليا أو بالتعبد فى الارستقراطية ، كما فعل كمال عبد الجواد . وعلاقات الحب بهذا المفهوم لا يمكن فهمها مع اهمال العلاقات الاخرى في عالم نجيب محفوظ وهو ما فعلته الاستاذة سلافة بمحاولتها للرجوع الى الينابيع فعادت على الفراغ وأضاعت علينا ثمرة الاستمتاع برؤية حساسة وشفافة لهذا العالم ، ولعلها تكمل ما بدأت دون أن توثق نفسها بمحاذير لا داعي لها .

وربما كان الحوار الذي دار حول نجيب محفوظ في « معهد غوركي الادبي » نموذجا على الناحية الاخرى لمحاولة الفهم ثم العجز فالكف عنه . وفكرة المعهد في حد ذاته نموذج لمحاولة تأصيل التيارات الفكرية والادبية من خلال هذا المعهد الاستراتيجي الذي يدرسون فيه على مستوى عال ولخمس سنوات متصلة برنامجا دراسيا على مستوى حرفي كبير . هنا نجد صورة أخرى يفتقدها عالمنا العربي الذي يعيش أسيرا للكثرة الصامتة وللقلة التي تفقد القدرة على التفاعل في عالم ينشد وحدة قومية ومع ذلك لا يقرأ بعضه البعض ـ هذه أول مرة أقرأ فيها باحثا ممتازا كأحمد علبي مثلا ـ تلك واحدة من ظواهر المونولوج التي أشار اليه يوسف ادريس في فكرته الباهرة التي تنبه الى أخطر الظواهر التي نعيش فيها . وبرغم التلخيص المركز الذي قدمته « الآداب » للندوة والردود التي قدمتها فقد كنت أود لو نشرت « الآداب » نصها الكامل وفتحت حوارا حولها وبعض الآراء التي ردت أو أكملت فكرة يوسف ادريس لا تنفي الفكرة في جوهرها ، وبينما يرصد يوسف ادريس هذه الفكرة تحزن كلمات سهيل ادريس وهو يتحدث عن الندوب التي أصابت «الآداب» في معركة حرية الفكر والتعبير ، ذلك ما كنت أود ان يعلمنا اياه محمود العالم ضمن ما عاد يعلمنا اياه ، ويضعه ضمن تفاؤله المشروط ، لعله لو فعل لقادنا الى القاء نظرة على الحقل العربي ولوجدنا بدل ألف زهرة متفتحة انتشارا مرعبا لالوية الزوابع والتوابع وازهارا قاتلا للحلفا والصبار والاشواك !

القاهرة



ان تقترحي سني
فأنا .. بين عناصرك الاربعة .. الاول ..

ان هذه اللوحة الجديدة الفاتنة ، للشاعر العراقي الكبير ، اضافة ثرية الى تكويناته الشعرية التي تشكل منعطفا بارزا في رحلته الشعرية منذ قصيدته الفريدة « البحث عن خان ايوب بالميدان من دمشق » . فالواقع ان الشاعر يمتلك قدرة هائلة على التسلل والنفاذ دون جلبة او قرقعة ، في تواضع شديد آسر ، غير حافل بالبهرجة الزاعقة ، وهو دائما في مسافة ما بين الالوان التي تخطف البصر لكنها تخاطب التأمل وامعان البصيرة ، الوان الظل اذا صح التعبير ، انها أنسب الالوان لاطلاق العنان لقدراته الفذة على التحليق ، واصطياد العلاقات بين الاجزاء المبعثرة المتباعدة ، ووضعها في البنيان الشعري وقد اكتست دلالتها الفنية والانسانية ، وأصبح لها صوتها الهادىء « المتسلل » ، تماما كتناول الشاعر ذاته : هادىء ومتسلل .

مثل هذه اللوحات الشعرية ، يفقد جماله وغناه اذا نحن حاولنا تجريده من مائه واخراجه من مزيج الوانه ، لنتحدث عن مقاصده وأهدافه ومراميه ، ان العناصر والمفردات هنا مختارة بعناية شديدة تسلمنا الى الاحساس بالتلقائية ، والظلال التي ترميها الصور الشعرية والتراكيب متداخلة ومتآزرة ، تنساب طيعة في خدمة المعمار الكلي للوحة ، و « العشب والليل والشعر » تصبح عناصر تجربة ذاتية ووجودية في الوقت نفسه . وينفتح الباب واسعا أمام الاجتهاد والتأويل .. وهي سمة الفن الاصيل العظيم :

عبثا .. يا سيدة الزمن المثقل
فالعشب المائل بين الصفرة والنجم البارد .. طال
والليل المتطاول .. طال
والشعر على الناصية الثورية .. طال
يا سيدة الزمن المثقل
فلمن أقرأ حتى الآن كتابا أول ؟

في مؤملي ، أن تمنحنا استرخاءات التامل هذه ، لوحات شعرية أخرى ، تنطق بمثل هذا الجمال الآسر ، وهذه الشاعرية الاصيلة المتفردة ، وهذا العطاء الثري بتجربة الحياة وتجربة الفن معا !

* * *

ثلاث قصائد تلتقي عند « بابلو نيرودا وشيلي » ، هي : الى بابلو نيرودا و « تشيلي في القلب » و « النجمة البربرية » للشعراء : فؤاد الخشن وعبد الكريم كاصد ومحمد علي شمس الدين . تحتفي أولى هذه القصائد بالفكرة والمعنى ، بينما تتكىء الثانية على الصورة الشعرية وتبرزها وتؤكدها ، أما الصورة الثالثة فتمزج بين العنصر المأساوي لدى لوركا ونيرودا وكلاهما ضحية للبربرية والعسف الدموي . وتظل القصائد الثلاث تدور في اطار الشجب الانساني لهذا العار المتمثل في قتل « نيرودا » شاعر الحرية وصوتها في أميركا اللاتينية ، لكن هذا الشجب نتيجة التركيز على المعنى والفكرة ، يصبح مستيقظا اكثر ، مباشرا اكثر في قصيدة فؤاد الخشن :

فالنور المطعون سيسطع
في الدنيا رغم خناجرهم
يفلت من قبضة سجانه
ويضيء بلادا لن تخضع
لحديد « الجزمات » المأجورة

لكن هذه « الجزمات المأجورة » تلاحقنا ايضا في قصيدة « عبد الكريم كاصد » :

وتدق الساعة دقتها الاولى
حتى يتناوب في الساحات الجند وتصمت كل الساعات
وترن الاحذية اللماعة فوق الاسفلت
ويدوي الصمت .

ثم يفاجئنا تحول النفس الشعري الى نفس نثري في النصف الثاني من قصيدة « النجمة البربرية » . ونصبح أمام مستويين من الاداء الشعري ، مستوى يمتلىء بحرارة الشعر وايقاعه وتوتره ، ومستوى نثري يحكي حكاية بابلو واستشهاده دون ان يضيف لها بعدا شعريا . ثم هذه النقلة ذاتها من الشعر الى اللاشعر تبقى شيئا غير مبرر ..

على أي ، لقد اخذتني القصيدة الثانية ، قصيدة « تشيلي

في القلب » ، انها بالفعل اكثر القصائد الثلاث نفاذا الى القلب ، ربما كان مرجع هذا الى اعتمادها الاساسي على الصورة الشاعرية وابتعادها عن النغمة الزاعقة والهتاف الخطابي ، ولما يتماوج خلالها من حس شعبي يربط بين التجربة الشعرية والشارع في تشيلي ، صورا وعناصر ومفردات ، فاكتست القصيدة بالحس الشعبي النضالي، البسيط والصادق معا :

في ركن من حي العمال الشعبي
لم تفتح تيريزا نافذة الازهار
لم تتحسس في يدها الاغطية البيضاء
والادوية المرة والخبز الحار
وكوب الماء
وعبير الياسمين
لم تبصر تيريزا دمها المتناثر فوق أثاث البيت
وفوق حذاء الجندي ..

ويبقى السؤال ـ بعد تأمل هذه القصائد الثلاث جنبا الى جنب ـ هو : أي هذه القصائد استطاع الضرب على الوتر الخاص في هذه التجربة دون ان يقع في أسر عمومية التجربة وحتميتها العقلانية ؟

وتظل القصيدة الثانية أيضا صامدة لهذا السؤال .

* * *

قصيدة عبد الامير معلة : « وجهك ثانية » ، تحمل بين ثناياها تيارا أصيلا من الشعر العميق الهامس ، وهي لهذا تثير فينا نشوة الفرح الحقيقي بالعطاء الفني المستقر ، المحكم الاطار والبنيان ، والذي يفضي الى عوالم رحبة من الاستغراق والتأمل واعادة الرؤية وأيضا الانفلات وراء الرؤيا :

حين يصعد ماء الفرات الينا
حين يصعد اطفالنا مثل ماء الفرات
حين نصعد فوق رؤوس النخيل
تتطلع نحو العيون مناديلنا
نحو وجهك ، من شجر الحب والحزن يطلع
نبكي ..
من الحب نبكي
ومن فرح الناس نبكي
ومن وجع القدس نبكي
ونرسم بغداد
نبكي ، ونبكي
ونبكي .

هذه الغنائية الصافية ، وهذا النفس الشعري الرقراق ، وهذا التوهج الحار بالمعاناة هي عناصر نجاح هذا العمل الشعري الناضج . انه ينتمي ـ مع تمايز الاصوات وتفردها ـ الى مناخ العطاء الشعري الاخير لسعدي يوسف ، ويبدو ان النيران المقدسة التي تاججت طويلا في أعماق هذه الكوكبة من فرسان الشعر في العراق ، قد أنضجت لنا فنا عاليا ، ورؤية حانية مستبصرة ، وعشقا للحياة والانسان دونه كل عشق آخر :

نرسم الآن صدرين في كتف البندقية
نرسم مزرعتين من الصحو
نرسم النهر يمتد بين الاكف وبين نهاياتها
بين بغداد والقدس
بين المحبة والحزن
بين الوجوه التي احترفت بؤسها
بيننا

هذه القصيدة ، البكائية ، المحرورة الشجن والفرح ، الواعدة من خلال دموع البكاء ، والمبشرة بالخلاص من بين ثنايا الظلام ، تعتصر بين أصابع كلماتها المرسومة بدقة ومهارة ، عذابات القلب الانساني المثقل بالتركة الفادحة ، وتحملنا في خفة طائر « النورس » على تجاوز هذا الحيز من هموم العصر والوطن ، باللمح دون الاشارة ، والايحاء دون الافصاح ، فالاشياء كلها تتتابع في دورة واحدة ، والدورة الواحدة تفضي الى فرح الاطفال ..

وأهلا بهذا الشعر الرائد .. القادم من العراق ..

* * *

أقفز على بعض قصائد العدد الماضي من « الآداب » ، رغم أهميتها وجمالها ، لاصل الى قصيدة نشأت المصري : « نقوش جرح في وجه الزمن » . تستوقفني هذه القصيدة من بين بقية القصائد لاهميتها كمرحلة جديدة في الرحلة الشعرية لهذا الشاعر الشاب الدؤوب . انه هنا يتخلص من معظم القيود التي كانت ـ من خلال قصائده السابقة التي طالعتها له على صفحات « الآداب » ـ تحده عن الانطلاق وتجاوز دائرة الاحكام المطلقة . كانت هذه القيود تجعل من معظم قصائده وعظا أخلاقيا نستمع الى خلاصة نتائجه دون ان نطالع حيثياته أو عناصره الاولى . والحيثيات والعناصر الاولى هي مادة الشعر وجسده الحي . في هذه القصيدة يبدأ الشاعر نشأت المصري بداية جديدة ، جديدة تماما ، على عالمه الشعري السابق :

تحسبني عرقا يدك المبتلة
حتى حدث عني لوني
عجبا ، حين تلامسني ، في التو تخالسني ،
تبني اهرامات النار

هذه الصياغة النقية المحكمة ، وهذه الموسيقية المطردة المتنامية ، وهذا الشجن المأساوي المفعم حبا للانسان والحياة ، وهذا الانفتاح العميق على مكنونات النفس ، والافضاء الهامس الحي ـ ولكن في غير مواربة أو مداجاة ـ بكل ما يمتلىء به القرار البعيد ، وهذه الصور الشعرية الجديدة المتمايزة ، والمتناثرة على سطح هذه اللوحة الشعرية المتلئة بالنقوش ، كل ذلك قد شارك في اضاءة جوانب هذه القصيدة بوهج الشعر الحقيقي ، وجعل منها منعطفا بارزا في عطاء هذا الشاعر الواعد .

شيء صغير يظل في نفسي بالنسبة لهذه القصيدة ، هو هذا الختام الفاتر أو الهزيل لمثل هذه التجربة الشعرية الحارة . لقد اكتملت القصيدة وبلغت تمامها بدون هذا المقطع الذي لا يمثل اضافة ما ، كل ما هنالك انه يدعو الى التساؤل بسبب هذه النهاية الضعيفة التي لا تتفق وجمال هذا العمل ومستواه :

رتجو علما أعلى
وبراقا من فولاذ
(فالقمر تساءل أسيانا
كيف الزائر كان سوانا ؟)

ربما كان الشاعر هنا يحاول استلهام مأثور شعبي أو احياء تعبير منتزع من هذا المتوارث الشعبي ، لكن هذا الختام يظل دون مستوى هذه القصيدة الجميلة ، التي يسري فيها دم الشعر الاصيل .

ولشعراء العدد الماضي من « الآداب » تحياتي وتقديري .

القاهرة

القصص

تابع المنشور على الصفحة ١٦ —

بالعقاب ، بالحكم بالاعدام ، وبالتنفيـــــذ للحكم ، من الحــــارس « عبد الجبار » ، على المواطن « منتصر » ، وليس مهما أن يكــــون المــــــواطن هو « المنتصر » بالفعل في اللعبة ، عـلـى الحــارس « عبد الجبار » . فـدوره مواطن ، ومتهم بالحظ والقرعة ، لانـه ينبغي أن يكون هناك متهم ، لكي يكون هناك حارس ، وعقاب ، لكـي يكون هناك حاكم . ان اسم « منتصر » ، يصبح رمزا ساخرا للمواطن، فهو مدان ومحكوم عليه ومعاقب ومنفـــــذ فيه الحكم . وان أسم « عبد الجبار » ، يصبح رمزا لا يقل سخرية ، فهو مغلوب ، ولكنـه الذي يحكم ، والذي ينفذ ، وذلك دور كل منهما ، وقدره الاجتماعي في « لعبة الحكم » . ان الاولاد فيما هم يلعبون يجسدون لعبة الكبار، ولكي يكبروا ، لا بد ان يحولوا اللعبة كلها الى واقـــع ، ومأساة . أليست هذه هي « لعبة الحكم » على أيدي الكبار ؟

القصة كما نرى ، تشبه مسرحية قصيرة ، هي موقف مثلهـا ، ومجرد فكرة ، تأخذ تجسدها عبر الموقف بالحركة الحوار ، والحركـة الحدث . ومثلها كتبت بتركيز ، يفترض « مقولة » ، ويبحث لها عن تكشيف . انها لا تبدأ هنا من « واقع حدث » ، وانما من « واقـــع يمكن ان يحدث » . وكذلك الفن في أحد صوره ، دعوى ، ووسيـلة للتعبير عن فكرة ، عن رؤية ذاتية للواقع ، عن جانب من احد جوانب القدر الاجتماعي . وهو « لعبة الحكم » ، أو « الحاكم والمحكوم » ، أو « الحارس والمواطن » . تبدأ في « عالم الصغار » ، كمـــا فـي « عالم الكبار » ، على يدي « جبار » ما ، يملك الخداع ، والاثارة ، والتجديد ، واثارة الدهشة ، وعلى يدي « منتصرين » بلا « نصر » ، وان كانوا « الاقدر » عليه ، لفرط طيبتهم ، ووداعتهم ، وافتراضهم حسن النية الكامل ، واستسلامهم للعبة ، وقواعدها ، وأصولهـا ، يقبلون بها ، ويقعون في خطرها ، ولا يستطيعون التراجع ، لا يملكون سوى المفاجأة والحيرة ، ثم الركض ذعرا ، ليتساقطوا فيما بعـــد فرادى ، وحيدين ، يشتعلون ، فاللعبة لم تنته ، وربما لن تنتهي ، لانها بدأت ذات مرة ، ولانها تحدث دائما .

القصة كاللوحة ، كتبت بتركيز ، وبلا أي حشو ، مثلها مثل القصيدة ، والمعزوفة النقية . لكنها رؤية وفكرة ، تفترض تفسيـرا للواقع ، تجرده ، وتخلق معادلا يرمز اليه ، رؤية هي في النهـاية فوضوية ، لانها تظل احتجاجا ، مجرد احتجاج على لعبة السلطـة ، لعبة الحكم . احدى القضايا المحيرة ، التي لم تجد لها بعد ، فـي حياة المجتمعات ، طولا وعرضا ، ذلك الحل الامثل ، الحل العـادل البديـــل .

النبوءة

بعض القص قصيره وطويله ، يقول عن الواقع ، يفكر فيـــه ، ويكشفه ، « يراه » من « المدرك » و « الوعي » ، سيـــان أن يبـدأ « قول » هذا القص ، من الواقع ، او من الفكرة . انه في النهـاية يقول ، يفكر ، ويرى .

وبعض القص يحكي الواقع ، يقدم لنا نبضه وروحه ، حيويتـه وزخمه ، ويقول عطاؤه شيئا ، أو لا يقول شيئا على الاطلاق ، وذلك اللون من القص ، هو الاكثر حظا من « الروح » و « البقاء » .
ونجيب محفوظ ، في مرحلتيه « الواقع النبض » ، و « الواقع الرؤية » شاهد صغير ، وقريب ، على ذلك .

و « النبوءة » ، هي من ذلك « القص النبض » ، ولذلك فهي تحمل صدق الحياة في الواقع ، وتفرض بالضرورة هذا « الصـدق الفني » اكثر مما يفلح « القص الرؤية » في الوصول اليه . ولذلك فقاصها يختار لقصته القصيرة ، اسما كان في روحه ، لانه لا اسم لها يمكن عطاؤه ، ويعدل عنه الى « الحياة والموت » ، ولا يصل هــذا الاسم الآخر ، الى ذلك العطاء في القصة ، فلا عطاء فيهـــا سوى « الموت » .ان عبدالحكيم قاسم ، يكتب فـي الحقيقـة عن الموت ، و« الطريق الى الموت ».انه يسجل فزعه الخاص،وفزعنا عن«الموت».كما استقبل تجربته ، مع انسان يحبه ، ولذلك يحكي قاسم عن «الموت» ، وعن « عالم الموت » ، وبضمير المتكلم ، البطل « المفترض » ، البطل « الحيلة » الذي يخدعنا به كل كاتب غالب ، حتى لا نقول انـه هو ، ويتوسل به ليقول اكثر ما يمكن قوله ، اكثر ما لا يسمح قوله مـن خلال ضمير الغائب ، بصفة خاصة . هكــذا يصبح البطل المتكلم ، الراوية عن نفسه ، وعن غيره ، وعن الموت ، ولا يرى الكاتب للبطل من جزئيات الخارج سوى ما له صلة بالموت : في القرية ، وهي عنده لصيقة دائما بالموت ، وبطقوسه ، وفي المدينة التي زحامها « رقصة مجنونة توشك أن تستلبني ، أن تملاني فرقعتها ذعرا فاطير قـافزا في الجوانب ، لكنني أسكن روعــي ، أقيم قامتي ، أعبيء وجهي الموشوم الاصداغ بالكبرياء ، أحدق فيما حولي بعيون لا تقــول . فانا لو حكيت فضحت ، ولو التفت أسرت ، ولو انحنيت سحقت ، ولو زلقت رجلي ذبحت على اسفلت ذلك الميـدان الجحيم » . ان البطل المتكلم والراوية في المدينة غريب . وهو في القرية ، وبأهلها ، لصيق وحميم ، يجد نفسه : « نخب الخطا الى دار عمي ابراهيم وهم حولي . الآباء والاخوة . يحيطون بي . تفح أنفاسهم على وقع خطاي ، تؤجج في داخلي الغضب القديم . تدق طبـــولا مكتومة . ما ينبغي أن يموت آبائي هكذا ، واحدا وراء واحد . أنا هكذا أعرى، تبتر أعضائي ، والموت ملازم لبابنا لا يبرحه » .. و ... « لكن الوجوه حبيبة ، نابتة اللحى ، ذابلة العيون ، وسيمـــة بندوب الحزن ، مروعة بايقاع المناحة ... » .

في « النبوءة » .. يمنح « البطل » ، القروي المتمدين ، لنفسه أهمية منذ اللحظة الاولى ، حين تأتي اليه برقية تدعوه الى القريـة لان عمه مريض وحالته خطيرة ، الى اللحظة الاخيرة ، حيـــن يجلس في المعزى ، على وجهه قناع أسى فطري مقدور . وبين اللحظتيـــن يؤكد لنا البطل على أهميته هذه عبر الصور الذاتية ، التي يقدمهـا لنا من خلال عينيه هو ، للواقع : المعزى ، وعيادة الطبيب، والقطار، والعمات الريفيات ، والاسطى سليم حلاق القرية ، والعم الكبير ، والعم الصغير ، والطبيب ، والميدان ، والطريق الى المحطـة .. وكلها يقدمها لنا الكاتب ، عبر بطله غير المسمى ، في نثر شعـري ، يحمل انطباعاته الشخصية المخزونة ، تجاربه التي تلخصها الكلمـات العابرة ، كحكمة الشعر العربي القديم ، صوته الزاعق العالي النبرة، اسقاطاته على الواقع ، وتحميله له ، روح البطل العنترية .. كـل ذلك نراه على التوالي في عبارات مثل : « الملجأ القديم ، وذلـك اللون البني القاتم الذي يسود ويسبغ على النفس كآبة يستروحهـا القلب ، ويركن اليها .. » .. من الشجن المقدور في أحاديث الرجال حول المصابيح الساهرة ، في (عيونهم الفاسقة) جواب أسئـلة الحزن .. » . « .. والتدبير قليل ، وكـــل يعرف دوره فـــي الحكاية .. ». « .. وانا صوت منصت لفرقعة العجلات في القضبان، واصطفاف العربات .. » . ثم .. هذه الروح النرجسية للبطـل ، التي تدفق منها عنتريته ، حتى أمام الموت ، فهو الذي يعرف كيف يحب ، وكيف يفكر ، بل هو الذي يعرف كيف يقرر أن يلجأ بعمـه ابراهيم ، الى الطبيب فــي طنطا ، ويشخط في عمه الكبيـــر

ـ المدرس ـ أن يسكت ، فيسكت ، وتحدثه نفسه بان ينشب اصابعه في حلق المرض .. و .. والعالم كله من خلال عينيه وطوع امره ، فتطفح الذات على الموضوع ، يضبب الخارج أمامنا ، فلا يصيبه وضوح ما ، الا حين تمر فوقها عدسته ، ورؤاه ، ومشاعره . لكن امرا أصيلا ، يظل حيا في هذه القصة ، نبض الحياة ، وواقعيتها وسط نثره الشعري ، واسقاطاته ، وتحميلاته ، ونبرته العالية . ان البطل هنا شبيه ببطل رواية الكاتب « أيام الانسان السبعة » ، هو البدء ، والمحور ، والمنتهى . وان روح الروائي ، المحمل بالانطباعات المخزونة حول الموت ، والحياة ، والاشياء ، والناس ، تنسل في كلماته ، متجاوزة ما هو موضوعي ، وضروري ، في التعبير عن التجربة القصصية القصيرة ، فتحمل معها مقطعا الى القصة لا ضرورة له ، ولا نقص بحذفه ، كمقطع خروج البطل مسافرا ، يعبر زحام المدينة ، وميدانها ، وقطارها ، ولا باس من ان يتوقف بانطباعاته عند القطار ، في داخله ، ليصدح بصوته الغنائي المفصل ، يروي ويروي ، كشاعر ، بين يديه ربابة ، يحس انه الوحيد الذي يؤلف العالم ، يعيد بناءه من جديد .

نجوم الثلج الآتية

اقصوصة اخرى مثل « الاعدام » ، اكثر اقترابا من جو الحلم . وتلك اللحظة الرهيفة بين الوعي واللاوعي ، لحظة الصحو الوسنان من النوم مثل « النبوءة » ، أكثر اقترابا من لغة الشعر ، ومن الواقع الخارجي في مرآة الكاتب « امجد توفيق » . حافلة مثلها بالصور المجازية التي لا تعتمد على الواقع المحسوس قدر اعتمادها على المخيلة التي ترى الواقع : « أغمض الثلج عيونه ، وانسحب كفتاة عذراء » . حوارها المركز ، الحكيم أكثر من اللازم ، والمتفاصح اكثر من اللازم ، يبدو على نصاعته ، كانه معد سلفا ، وبغير حاجة الى اي تبرير سوى كلماته ، دخيلا ، لانه تقرر في لغة الكاتب سلفا :

« ـ الجنود يتجولون في الطرقات .. وانا وحيدة .

ـ لا تخشي شيئا .. (انهم مثلنا غير متحكمين في سلوكهم)

. . . .

ـ (عندما يحترق كل شيء لا يشعر المرء بالخوف ، فالنار لا تدع الخوف يترسب في القلب) » .

. . . .

قالت المراة للجندي :

ـ يجب أن تذهب .

ـ لماذا ؟

ـ شعرت بالاطمئنان ..

ـ متى تكونين خائفة اذن ؟

كلمات الشاعر هي ، والشاعر العربي الحكيم القديم ، المعدة سلفا . لكنه برغم هذه العيوب الخطيرة ، بسبب من حرص القاص الجديد في أيامنا ، على تجاوز مقولات ضرورية في فن القص ـ أن يحمل القص تبريره ، واكتماله ، في داخله ـ أن تحمل المواقف ، والاحداث ، والحركة .. بالقصة بلاغتها الخاصة ، وليست اللغة ، والكلمات ، فهما غايتا الشاعر منذ القديم ـ أن تكون لغة القص أكثر موضوعية ، في عطائها للواقع ، حتى للحلم ، تعتمد على الصور المتوالية ، شاعريتها من ايقاعها ، وانسجامها مع الموقف ـ .. الخ .. فيندغم القص في الشعر ، وليس العكس ، يولد هجين ، من رؤيا الشاعر ، وبناء القاص ، وربما لم يكن من بأس في تبرير ذلك بوحدة كل الاشكال الادبية ، في كلمة الفن ، وبأن الفصل بين الاشكال أمر مفتعل . برغم هذه العيوب الخطيرة ، فهذه الاقصوصة الشعرية الحالمة تشدني ، بمقاطعها الثلاث عن المرأة ، وعن الرجل ، وعن الثلج . تجعلني أصغي لاصوات التجربة ، المرأة الوحيدة التي تكره الحرب ، وتخاف الوحدة . زوجها الذاهب الى الحرب بأمر الشيخ ، بالرغم منه . الجندي الضائع المتعب الجبين ، والصارم النظرة ، والحزين الوجه ، الذي يبحث عن صدر انثى ، أو ام يدفن فيه خوفه من الحرب ، وكرهه للحرب ، الشيخ الذي تهمي في مجلسه الرهبة ويبلغ بامره بالحرب ، الى داخل كل بيت ، أن يفرق بين الرجل وزوجه بل أن يأمره بقتلها ، لانها تؤوي الجنود الخائفين ، الذين يكرهون الحرب ، وربما كانوا هاربين منها . الارنب الذي يقتل لغير سبب ، وبدون سؤال ، فالاسئلة من حق الشيخ وحده . لكن ، من الشيخ ؟ ومن الحرب ؟ أحدس انه شيخ قبيلة ، وأحدس ان الحرب حرب قبيلة ، هناك في شمال العراق . أهو رأي اذن للكاتب من خلال هذه التجربة ، المشحونة بالغربة ، وبالرفض ، لمثل هذا الشيخ ، ومثل هذه الحرب ؟ أعتقد ذلك . فثمة حرب مقدسة ، وخوف مقدس ، يشترك فيهما الزوج والزوجة معا . ثمة هناك الحرب الضرورة في عالمنا ، وليست بحاجة الى صوت الثلج الذي يكسو كل شيء ، ويغسل كل شيء ، في انتظار « الربيع طائر يقرع كل الابواب » بل بحاجة الى هسيس النار .

ثم .. أسال عن : نجوم ـ الثلج ـ الآتية .. ماذا تكون ؟ أن ياتي الثلج ، هذا أمر ممكن ويحدث . أن تأتي النجوم هذا أمر ممكن ـ بمعنى استعاري ـ ويحدث . أن يكون الثلج نجوما ، وان تكون نجوم الثلج تاتي .. أسال .. أليس ذلك اغرابا ، سبب رؤية الشاعر ، وعلاقة الشاعر الغريبة بالكلمات ؟!

حدود البداية

حدود البداية ، هذه الاقصوصة ـ المقال . نموذج لادب الفكرة. فكرة غير مكتملة لمقال ، لانها لم تلج أبواب العقل ، ولم تنل كماله . الفكرة حول فرد ضائع ، لذلك يسأل : أين أنا ؟ ويعجز أستاذ الفلسفة أن يجيب على السؤال . لانها « كانت تعني في البداية : المعرفة العقلية الشاملة ، كانت تضم كل العلوم . لكن العلوم اخذت تنفصل عنها : واحدا واحدا ، حتى أصبحت تعني الآن : المعرفة العقلية المجردة » .. كيف ؟ « المعرفة العقلية التي ترتفع عن الواقع المحسوس الى واقع اكثر رحابة واتساعا ، الى ما وراء الطبيعة » .. هكذا يجيب مدرس الفلسفة ، على لسان الكاتب ، أو بطله ، في القصة . ويخطىء الثلاثة ، فالفلسفة عندما انفصلت الى علوم ، اخذت معها فلسفتها الخاصة بها ، بل صاغتها من جديد ، وبقيت الفلسفة القديمة تاريخا من تاريخ الفكر البشري ـ ولذلك يعجز مدرس الفلسفة عن الجواب ، لماذا ؟ لا شيء . الكاتب يريد ذلك . وتعجز كل كتب التاريخ ، والجغرافيا ، والادب العربي عن الجواب . حتى تاتي « نهاية محشورة حشرا من أجل الموعظة » ، ممثلة في « أوراق مكتوبة بخط اليد » تبدأ بكلمتين : « أيها الرفاق .. » عندما يضع « س » كتبه « على الطاولة . انفتحت عيناه . غطتهما طبقة من دمع فرح . أحس انه هو الذي كتب هذا ، بالتاكيد ، وان لم يكن هو ، فحتما كان سيكتب هذا .. » و « كم هو واضح وغامض في نفس الوقت هذا الاحساس المشترك » .. وهكذا يجد « س » نفسه ، يعرف الجواب لسؤاله : « أين أنا ؟ » . تحول الفرد الضائع ، بمصادفة « أيها الرفاق » هذه ، الى أن يقول « الآن اعرف أين أنا » ، بل ان الكاتب يقول قبل ذلك ، وبصورة « عنترية » مدهشة : « وبعزم وتصميم رفع يده الى أعلى ، وهوى بجماعها على الطاولة ، ثم هتف : ... » ، ثم لا يكتفي بذلك ، حتى يكتب مقطعه المقالي التاريخي

عصام ترشحاني

ابتهالات للمرأة الهاربة

تصيرين يا زرقـة البحر
برقا ...
فكيف أواصل حبي .. اليكِ ؟
وكيف أصير
ـ اذا الغيم مرّ ـ
شعاعا يسلّم ؟
هاتي ،
امنحيني ،
ثواني قبل الهطول ،
امنحيني ،
اشتعالا ،
بطيئا ، سريعا ...
فكل الذين على
وجههم ،
مرّ وجهي ..
ـ وأنتِ تواعدت معهم
وما جئتَ ، جاؤوا .. ـ
يلوذون بالحزن والقهر ،
هاتي ،
امنحيني ،
قطارا
الى الغيب يمضي ،
قطارا اليكِ ،
اجعليني ،
فراشة جوع بصدرك ،

ضمّي عليّ ،
ارسميني ،
على زهرة النهدِ
طفلا ،
وعنقود قمح ،
وسيف ..
ارسميني ،
كأي فقير ،
يحب التواصل ،
فيك ، ومنك ..
ولا تتركيني ...
اذا الدهر كشّر عن ناجذيه
شمالا أضيع ،
وغربا أضيع ،
افتحي ،
في الجهات طريقا
يعود اليّ ،
وخطّي على
أول الدرب ،
اسمي يحبك ،
صوتي يحبكَ ،
خطّي على آخر الدرب ،
موتي ..
وقولي .. يحبكِ

* * *

تعودت يا زرقة البحر
أن أشتهيك ،
تعودت أن أشتهي
النار في شاطئيك
وفي فرجة الحلم ،
هذي مفاتيح جسمي
خذيها ..
افتحي شقة البوح والعشق دهرا
وهذي عيوني ،
مرافىء للحب والحربِ ،
هذي عيوني ،
ادخليها
سلاما وبردا ،
سلاما ودفئا ،
اقول ادخليها ،
ولا تبخلي ..
بالمجيء الحنون ،
فحبي يردد اسمكِ ،
حبي يردد صوتكِ ،
أقسم قبل الولادةَ .
كان يقول : ـ أحبكِ

حلب عصام ترشحاني

الاخير ، المقطع الخامس « النهاية الحقيقية » ، و « من المحطة قبل الاخيرة » ، الى « التي قاسمته السر » وحدها : « الايام حين تبدأ ـ يا رفيقـة الاصرار الاحمق ـ في الانسكاب : لا تشـاور احـدا » . ويعز على الكاتب أن ينهي قصته ـ المقال ـ عند هذه النهاية الثالثة ، فيقول : هكذا ترفض جلسات التشاور ، ومخططات الاستسلام . وهكذا ترفض العيون المهمة الجادة التي تحمل حقائب سوداء ... بحثا عن عدسات الصحفيين ، وميكروفونات الاذاعة » .

ان الكاتب « مصطفى المسناوي » ، يحاول التعليل للضياع ، ويحاول رسم الطريق ، الذي يعرفه الجميع الآن ، للنجاة من الضياع، للوصول الى الهوية والتحقق ، بالفعل وبالرفقة . لكنه في الطريـق الى ذلك ، يقسر فكر مقال على ما هو قص ، ويحاول التوسـل بـه للتأثير ، فوق الاقناع ، يحاول التوسل به ، باصطناع الشخصيات ، والحوار ، وبالعبارات المقوسة التي لا تضيف شيئا الى التجربـة ، او الى مناخها وجوها مثل : (واخذت قطرات المطر السوداء تنهـال على الارض بقسوة ...) الخ .. وبالتقطيع لما يرويه الى خمســة عناوين فرعية . لكن القصة فيالنهاية ، تظل شيئا مجردا، ورجراجا، تتأرجح بين القص والمقـــال ، لا تفلح الا في شيء واحد : كشف اجتماعي ، من خلال عمل مراهق رؤية وفنا ، لحيرة الجيل الشاب ، واحتجاجه ، ورفضه . لكن النية الحسنة ، لا تصنع فنا جيـدا . والعمل الذي لا يحمل تكامله وتبريره من داخله ، عمل مجهض سلفا . وتظل عبارة « المسناوي » الدخيلة ، على غرابتها ، صورة طريفـة ، لاصقة بالذهن ، كالبكائية ، حين يقول : « وتحول العالم ـ كـــل العالم ـ الى شيخ قديم يهم بالبكاء في اية لحظة » .

أسال هنا صاحب « الآداب » سؤالا يعرفه ، ولا أكتبه ، احتراما لرفيق قلم ، يقف ، ما يزال ، على : « حدود البداية » .

القاهرة

« الفن والحياة »

تأليف : الدكتور نديم نعيمة

– ١ –

ربما لم تكن اهمية هذا الكتاب متاتية عن خطورة المصطلحات والظواهر الفنية والشعرية المطروحة فيه قدر ما هي متاتية عن ثقافة الكاتب ، واطلاعه الدقيق على الواقع الشعري العربي ، والانجليزي ايضا . انه ، اذن ومن هذا المنظور ، كتاب يؤكد نفسه ، ويؤكد مصطلحاته ، وينحاز انحيازا ، واضحا ، وممتعا لحيوية الادب ، والشعر خاصة .

ان الناقد ، الدكتور نديم نعيمه ممن رافقوا القصيدة العربية الحديثة ، منذ سنواتها الاولى ، برهافة ، وذكاء نقدي طيع . وكان ، اضافة الى ذلك وربما لا يقل عنه اهمية ، رفيقا لحركة التجديد الشعري التي اضافت الكثير الى القصيدة العربية ، على المستويين : الفكري والتعبيري ، وكان ، وهذه ميزة لا يمكن اغفالها ، واحدا من المثقفين ، بعمق ، ومثابرة ،

يضم كتاب الناقد نعيمة خمس عشرة دراسة ، تتناول تسع منها المشكلات الشعرية ، او المشكلات الواقعة بين الشعر والحياة . اما الدراسات الباقية فتتناول مسائل عديدة ، تتعلق بالكتابة الادبية ، عموما ، ومفاهيم عن الجمال ، والفلسفة ، والحياة ، والحزن في الاداب العظيمة (وربما كانت الدراسات المتميزة ، التي كتبها الناقد عن جبران ، اهم ما في القسم الادبي من هذا الكتاب) .

انني ، في الحقيقة ، امام كتاب كهذا لا اخلو من احساس بالمغامرة غير المامونة ، وربما كان مرجع ذلك ، او مرجع الكثير منه على الاقل ، الى كوني اتعرض لكتاب نقدي ، وبالتحديد : كتاب يدور جانب كبير منه حول كتب ادبية يتوصل الناقد من خلال مناقشتها الى عدد من الظواهر الادبية وليس العكس : اي ان التعرض لهذه الكتب لا يتم من خلال التعرض للظاهرة ، اولا ، وتحديد موقع الكتاب المعروض منها ثانيا .

ان ما يهمني قوله ، قبل كل شيء ، هو انني ، وارجو الا اكون قد اسات بهذا الى مفاهيم الدكتور نعيمه وفكره ، قد اخترت الحديث عن الجوانب التي طرح فيها مفاهيمه ومواقفه من الحياة في الشعر والشعر في الحياة ، هذا اولا ، وثانيا ربما كان دوري لا يتجاوز حدود العرض الى النقد الا قليلا . انها قراءة ، شخصية ، انتقائية ، وخاطفة الى حد ما .

– ٣ –

من الصفحات الاولى ، ومن المقدمة بالذات ، يحدد الاستاذ نديم نعيمه تصوره للشعر ، كنشاط ، انساني حي ، وتعبيري ، للفنان عن الحياة « كما يطل عليها ويعيها في ذاته وينفعل بها ويستجيب لها ». انه مستوى مركب من النشاط ، فهو انفتاح « على معطيات الوجود اللامتناهية » من جهة ، ومن جهة ثانية انغلاق « على هذه المعطيات » وبين هذا الانفتاح وذلك الانغلاق تقع المهمة الاساسية للفن المرتبط بالحياة ، تبقى المحاولة الاساسية للفن الحيوي ، النابض ، ويبقى الموقف من هذه المعطيات ، في محاولة ، لاستيعابها وتمثلها ، ومن ثم تحويلها من خلاله الى « كيان محدد بعينه هو كيانه ، وهوية محددة هي هويته » . والشاعر الكبير هو الذي « اذا عبر عن الجزئي والعرضي في حياته وحياة الناس » فلكي يتوصل من خلاله الى « مضامينه المطلقة » . وحين لا يكون الفن انفتاحا على « الكوني الشمولي المطلق وتجسيدا له » فانه يتحول الى « اداة خنق واختناق » . يتحول الى مجلبة موت « الامة تقتات عليه » ، امة تصبح ، بفعل هذا النشاط الفني الخانق امة « بلا مضامين » .

طيب ، هل يمكننا ، بعد كل هذا ، ان نتوصل الى فهم ، مغاير لما اراده الناقد ؟ او هل يمكننا ، بتعبير اكثر وضوحا ، ان نظن ان الادب الحقيقي هو ادب الحقائق المطلقة ؟ ادب المستوى التجريدي من الحياة ؟ او الكون ؟ ان الناقد وفر علينا الوقوع في دائرة ، مضللة وسهلة ، كهذه . انه يضع في جانب آخر ، وليس مناقضا ، الفن الذي يقترحه ، ذلك الفن الذي يصير – بتشديد الياء – « المجردات ، والشائعات والمطلقات » في ذاته ، ويجسدها ويعطيها ، بعد ذلك وبسبب ذلك ايضا ، « لونا من لونه وروحا من روحه وهوية من هويته » وبذلك يضمن انفتاحه ، وعمقه ، وشموله من خلال جزئيته الحية ، والمطلق من خلال الارضي المحدود . وبدون ذلك يظل ذلك الفن « طافيا طالقا من الحياة مجردا مبتذلا » وبدون ذلك ، وهذا شيء فاجع ، يحكم على امة « تغتذي عليه » ان تبقى امة « بلا جذور »

يمكنني ، بعد هذه المقدمة ، ان ازعم بان مفهوم الاستاذ نديم نعيمه للفن ذو عناصر اربعة :

- الفن تعبير عن الحياة .
- انه تعبير ، شخصي ، اي انه يحمل ملامح فردية تخص هذا الكاتب دون سواه .
- ان هذا التعبير ، الشخصي ، يتضمن انفتاحا على الكوني والشمولي والمطلق ، والا ادى الى ان تكون الامة امة لا مضامين لها .
- ان هذا الجانب الكوني ، والشمولي ، والمطلق ، لا يتم الا من خلال تجسيد الفن له ، ومنحه ملامح الكيان الفني ، وهويته وبدون ذلك لن تحتفظ الامة بجذورها .

ووفق هذا المفهوم للعمل الشعري ، ومن خلال ارتباطات هذا العمل بنتائجه ، ومحفزاته ، قام الاستاذ الناقد بمناقشة مجموعة من الظواهر ، والمصطلحات ، والاعمال الشعرية ، وتحليلها . وقام، كذلك، وانا ساتحدث عن مفهوم الناقد للشعر دون غيره ، بتحديد مدى النجاح لعمل شعري ما في الاقتراب من هذا المفهوم الذي اعتمده الناقد في كتابه .

– ٢ –

يتحدث الناقد ، في المقالة الاولى ، عن الثبات والتحول في الشعر من خلال مناقشة لكتاب « مقدمة للشعر العربي » لادونيس . ولا يقف الناقد عند حد الاستعراض بل يقدم ، كما يفعل في معظم مقالاته ان لم يكن كلها ، موقفه الخاص مما يطرح للمناقشة . انه يضع الحركة والتحول ، الى جانب الاستمرارية والثبات ، كشرط يخلق الفرق بين « المومياء والتفرج عليها » وينتهي الناقد من مناقشة ادونيس ، في دراسته للشعر العربي القديم الى ثلاث مؤاخذات ، اولاها : وقوع ادونيس في الشعر ، اذ يرى الكاتب انه حاول الوصول من خلال لغة ادونيس « الترقة الجامحة في نفسها وشعريتها » الى مضامينه ، غير انه ، اي الكاتب ، كثيرا ما يجد نفسه في موقف « المتذوق لقصيدة صعبة » . ان الناقد ، هنا ، يرى ان الكثافة الشعرية التي تمتلكها لغة ادونيس الغزيرة ، والمدهشة ، كانت تحول بين القارىء والمهمة النقدية لهذه اللغة ، او بين الشاعر نفسه والمستوى النقدي لتراكيبه . اما المؤاخذة الثانية ، التي يسجلها الناقد ، فهي : الانحياز للنموذج ، يرى الكاتب ان ادونيس ، وهو يكتب دراسته ، كان ماخوذا بذلك النمط الشعري الذي يكتبه ، ويعمل على تكريس الجانب النقدي من شخصيته للتنظير له ، واشاعته . ويرى ، بعد ذلك ، ان هذه الطريقة ، في دراسة الشعر القديم ، اخراج للاشياء عن « حقيقة طبائعها » . ان البحث ، كما يرى الكاتب،

يجب ان يظل سابقا للنتيجة وسعيا للوصول اليها ، وحين يكون العكس فانه يتحول الى « جدل تبريري واعتذاري » وفي كتاب ادونيس، في رأي الاستاذ نعيمه ، الكثير « من التبرير والاعتذاريات » . ثم يتوصل الناقد الى ان في الكتاب ايضا ، وهي المؤاخذة الثالثة ، جنوحا نحو التعميم والاحكام العريضة التي تصدق حتى على «جاهليات الشعوب الاخرى وخاصة اليونان » ويتعرض الناقد ، ومن خلال نقاشه لادونيس ، الى مصطلح المعاصرة ، الذي كثيرا ما اسيء فهمه . ان المعاصرة ، عند الاستاذ نعيمه ، ليست « استيعاب » مقتضيات العصر و « الاقتناع بها ومواكبتها » . انها تعني المشاركة و « الفعل في تكوين العصر وخلق مجاريه الرائدة » والمسالة الاهم ، في رأي نعيمة ، ليست ارتفاع القصيدة العربية الى مستوى الشعر العالمي ، بل مدى امكانية « القصيدة العربية الحديثة ان تكون حقا معاصرة » .

ان هم ادونيس الاول ، في مقدمته للشعر العربي ، كان بيان « الطاقة الشعرية الحية في تحولها عبر مراحل سيرها المختلفة » هذا ما يراه الدكتور نعيمه ، اي ان ادونيس لم يكن ينظر الى « الموروث الشعري » في اطاره « الوصفي التاريخي »

رغم انني لا امتلك اعتراضا اساسيا على اراء الاستاذ الناقد غير ان الذي يرجع الى الكتاب الاول من « ديوان الشعر العربي » يجد ان ادونيس قد اوضح بشكل حاسم ، ولو انه مختصر ، الاسس الشخصية والذوقية التي قدم على ضوئها مختاراته الشعرية ، العديدة ، « ان اختياري شخصي » تلك هي صيحة ادونيس في مقدمة كتابه الفريد، ان الاختيار مهما استند الى مقومات وحوافز خارجية ، فانه يظل، كما يقول ادونيس ، شخصيا « خاضعا لالاف اللطائف ، الدفينة او الظاهرة ، المجذرة او العابرة ، حتى ليستحيل اخضاع حركتها الى اية منهجية ممكنة » . ان ادونيس لا يخفي اعتماده ، في مقدمته تلك ، على ما يصله بالمستوى الداخلي للشاعر دون اعتبار للكتلة الخارجية : الواقع . انه ، وهذا ما يقوله بكثير من الوضوح الفاتن، يتتبع الخيط الذي يصله « بالشخص لا بالمجتمع ، بالابداع لا بالتاريخ، بالشعر لا بموضوع الشعر » وبعد ذلك فان بعض ما سجله الدكتور نعيمة كمؤاخذات كان ادونيس ، كما يبدو لي ، قد ذكره كخطة للبحث ، ومسار للتذوق الشخصي ، المرن ، الذي تهمه من الشعر « قيمته من حيث طريقة التعبير ، ومدى تجاوبها مع القيم الشعرية المعاصرة وفهمي للشعر »

ومن المستوى الشعري للتراث ، او على الاصح ، من الجانب الشعري منه ينتقل الناقد الى المستوى التاريخي له ، مستوى الحدث الحافل بالمكنونات الرمزية او الاسطورية وعلاقتها ، او علاقته، بالعمل الشعري المسرحي . الشعر والتاريخ : هنا يتناول الاستاذ الناقد « مأساة الحلاج » لصلاح عبدالصبور ، من زاية جديدة. ان للحلاج مستويين من الحضور : الحضور التاريخي ، الظرفي ، الحضور الرمزي ذو الدلالات المفتوحة ، والغزارة ، الرمزية ، المستمرة. هل استطاع صلاح عبدالصبور في اختياره الحلاج كمعطى تاريخي ان ينفذ فيه الى « مضامينه المطلقة » ؟ او « بعبارة اكثر تحديدا ، هل استطاع النفاذ من حضوره « التاريخي ، الظرفي ، الناجز فيه » الى حضوره « الشمولي المضمر » ؟ ان ما يمنح العمل المسرحي، والشعري بشكل خاص ، اهميته ليس الجانب التاريخي من الشخصية، جانب الحقائق او المعارف التي يتضمنها ، ابدا ، ان الجانب الاهم، والدرامي ، والاكثر شاعرية هو الجانب الانساني ، الذي يرتفع بالشخصية الى مستوى رمزي متداخل ، ينتمي الى كل العصور بسيولة عذبة ، وينحاز ، بحماس داخلي جارف ، الى كل ما في الانسان من احلام ، ونزيف ، وافراح خافتة او غير مكتملة . لذلك فان الناقد يؤكد ، في هذه الدراسة القصيرة والدقيقة معا ، ان المادة التاريخية في شخصية الحلاج ليست حاسمة ، مهما كان ذلك التاريخ « مؤثرا ومأساويا وعميقا » . ان المهم ليس الحلاج « الحصيلة الناجزة المكتملة » انما المهم ، وبشكل فائق ، هو الجانب الانساني والرمزي من شخصيته ، الجانب الذي اصبح في « مأساته الفردية التاريخية » رمزا ، يتحدث باضطهاد الانسان المطلق . ويصل الناقد نديم نعيمة ، من خلال ذلك كله ، الى ان صلاح عبدالصبور، في مأساة الحلاج ، لم يكن « شاعرا مسرحيا يستوحي التاريخ »بل ظل ، في مسرحيته تلك ، مؤرخا « يكتب التاريخ شعرا ومسرحا » . اما عن القيمة النهائية لهذا العمل المسرحي فيقرر انه ظل، بالنسبة الى الشعر العربي الحديث « تاريخا مموها » على الرغم من اعتراف الناقد ان في المسرحية « بعض جوانب الجدة والريادة » .

ان مناقشة « مأساة الحلاج » من هذا الجانب وحده ، جانب النفاذ بالشخصية التاريخية من اطارها الظرفي ، المعرفي ، المحدود الى سعتها الانسانية المطلقة فيه ، كما ارى ، تجاوز عن طبيعة النص ، كعمل مسرحي ـ شعري في آن معا . ان تحويل الشخصية التاريخية الى رمز مستمر ، ليس مشكلة « مأساة الحلاج » الوحيدة وان كانت مهمة ، انها مشكلة عامة ، ويسهل اثارتها في وجه اي عمل ادبي يعتمد شخصية كالحلاج . للعمل المسرحي قضاياه الخاصة ، واشكالاته المتعلقة به وحده . ويمكن لهذه الاشكالات وتلك القضايا ان تكون مضاعفة حين يكون العمل المسرحي شعريا . كان يمكن مناقشة « مأساة الحلاج » من خلال ما تثيره طبيعتها من ظروف وعلاقات . هل استطاع الشاعر ان يرتفع بالمستوى الشعري لمسرحيته الى المستوى الدرامي ؟ بمعنى اخر ، هل استطاع ان يحتفظ بالمستويين الشعري والدرامي معا ؟ او هل قدم عملا مسرحيا كان الشعر فيه اداة مؤثرة للصعود بالفعل المسرحي ، وتعميقه ، وليس مجرد حلية، غنائية ،لامعة ؟ كيف ؟ واين ؟ ولماذا ؟ انني اعتقد ان اسئلة، كهذه ، ليست زائدة ، كما ان « مأساة الحلاج » ليست فوق الاجابة عليها ، وليست دونها على اية حال .

ثمة حضور ، اخر ، يتحدث عنه الناقد ، بعد ذلك ، انه حضور الفكر والحياة داخل العمل الشعري ،هذا الحضور ، الجدلي، الحار ، والمتشابك . ان الشعر والفكر ، كما يرى الناقد ، يؤلفان وحدة في « الجوهر » ولا « وجود للواحد بدون الثاني » وبدون الحياة « لا وجود للاثنين على السواء » . والحياة هي « الفكرة الوحيدة التي تقوم عليها جميع قصائد العالم منذ فجر التاريخ حتى اليوم .. » وبدون هذه الحياة « لا يمكن لقصيدة واحدة ان تقوم ..» حتى ان اختلاف الشعراء في الوانهم ، وافكارهم ، وموضوعاتهم ، ناتج عن التفاوت في « تحسسهم للحياة واطلاعهم عليها ».

لا اشك ابدا ان الحياة في العمل الشعري ،اي عمل شعري ، ورقة حياة مهمة ، لكنها ليست وحيدة ، وليست حاسمة كذلك . ان الغلو في تغليب المستوى الحياتي للقصيدة يقود الى اخطار مختلفة ، ان فيه تنازلا عن طريقة القول الشعري ، او تخليا عن البحث من اجل الانماط التي تجعل التعبير عن الحياة ، نفسها، اكثر تاثيرا واقل انحدارا الى النثر . ان « حقيقة » اي عمل فني لا تكمن « فيما يروي لنا فيه من وقائع » انما تكمن ، كما يقول د . زكريا ابراهيم ، في « الطريقة » التي « يروي بها تلك الوقائع » . بعد ذلك ، فانني ارى ان غلبة هذا الاتجاه الحياتي في نقد الشعر قد يؤدي حتما ، الى فتح الابواب لشعر رديء ،صاخب، لكنه يحفل بتفاصيل الحياة ، وسياقها النثري . ان الفن بطبيعته، كما يقول جيو ، هو « الحياة نفسها مركزة » وانه ، اي الفن، يقترح ، بالضرورة ، مجتمعا اكثر جمالا ، وحقيقية ، مجتمعا تبلغ فيه الحياة « اعلى درجة من درجات شدتها وانتشارها » .

انني في غنى عن التاكيد على ما للحياة من خطورة ، لكنني

اري ، في ذات الوقت ، ان جانبا كبيرا من قيمة العمل الشعري يتعلق بمهارات الشاعر ، وذكائه ، احساسه باللغة ، قدرته على التكنيك ، سعيه من اجل نمط جديد ، ومدهش ، من الاداء . ان اهمال هذه العناصر لا يعوض ، كما ارى طبعا ، اي حضور حياتي . القصيدة تعبير ، يقظ ، وباهر ، وفردي ، عن الحياة ، على المستويين الداخلي والخارجي ، والانتماء للحياة ، وحدها ، لا يمنح القصيدة ميزتها ، كنشاط انساني ، فريد ، ومتعدد الصعوبات .

وكما ان انتماء القصيدة للحياة ، وحدها ، لا يمنحها كيانا ، شعريا ، قويا ، وبارعا فان انتساب تلك القصيدة الى قضية او حدث ما لا يمنحها خلودا كافيا مهما كان حظ تلك القضية او الحدث من الضخامة ، او النبل المأساوي ، الدامي . ان اتكاء القصيدة على جلال الخارج ، على بريقه الانساني ، المثير للاعجاب او الشفقة ، لا يضيف الى القصيدة شيئا . انها تظل نصا يعيش عزلته الخاصة ، بعيدا عن خلود المادة الخارجية ، التي تشكل موضوع القصيدة ، او مدارها الاساسي . لقد تحدث الناقد نديم نعيمة عن هذه القضية ، او الظاهرة ، المتفشية ، رغم صعوبتها المفترضة داخل العمل الشعري . ان تاريخنا العربي وفر في كل مراحله ، لا سيما في هذا القرن ، الكثير من عناصر المأساة ، ومفرداتها المثيرة للوجع ، او النخوة ، او الاحساس العنيف بالهضم « جرح فلسطين ، غدر الصهاينة ، الحق المداس ، تخاذل العرب ، وعد بلفور ، ... » غير ان قلة نادرة من الشعراء استطاعت ان ترتفع بهذه العناصر الى مستوى انساني يحفل بالشعر والمأساة معا . لقد ظلت تلك العناصر مناسبة ، ومجالات حيوية للتخديش ، او الفخر او النواح النسائي ، دون ان يحظى اي منها على قدر من الشعر ، او يرتفع عن المستوى النثري ، والمباشر ، للقضايا والاحداث . لقد بقي الحدث ساكنا « ضمن ظرفيته وانيته وحيثياته المباشرة » كما يقول الاستاذ الناقد ، بقي في المستوى الذي ينفعل به الصحفي و« المؤرخ والناقد والسياسي والخطيب » محدودا ، وراكدا دون ان يتحول به الشعراء ، الا القلة ، الى « مضامينه الانسانية الفريدة المطلقة » .

ربما كانت فلسطين اكثر قضايا هذا العصر ، او من اكثرها ، دموية ، واثارة وشاعرية فاجعة . وربما كانت ، ايضا ، اكثرها التصاقا بالموت ، والشعر ، والضمير ، لكنها ، ومع ذلك ، ظلت وما تزال « اعظم واعمق من اي شعر استوحاها او قيل فيها حتى الان » لقد ظل المستوى الواقعي ، والانساني الناجع فيها اغزر من المستوى الشعري الذي كتب عنها . وظلت هذه القضية بانتظار الشاعر الذي يرتحل بها الى غزارة شعرية ، وانسانية اكثر نزفا . يرتحل بعناصر هذه القضية ، باشيائها الخادشة من مستوى « عموميتها وشيوعها ودجنها الزمني المكاني البليد المكرور » الى مستواها الاخر ، الحافل بالثراء ، مستوى « التفرد في مرموزاتها الكونية المطلقة » .

ان مهمة الشعر ، اذن ، او مهمة الشاعر بالذات ان يضمن لمادته ، التي ينفعل بها ، صعودا شعريا يرتفع بها عما فيها من نثرية ، ورتابة واقعية . لا شك ان عناصرها الحياة اليومية ، مهما كانت طبيعتها لا بد لها ، كي تكون عنصرا شعريا في القصيدة ، من ان تخفف ، ان لم تتجرد تماما ، من مباشرتها الواقعية ، ومن طبيعتها النثرية ، المؤقتة ، والمحدودة . لا بد لها ان تتحول الى عناصر داخلية في العمل الشعري ، لها حياتها الخاصة ، وواقعيتها المركزة ، والشعرية ايضا . لقد افترض الناقد ان لوعي الشاعر طرفين يضمنان له ، او يجب ان يضمنا له ، هذا التحول بعناصر الحياة الى مستواها الشعري ، فالطرف الاول من وعي الشاعر مغروس في « الآني العادي البليد في حياته وحياة الناس » اما الطرف الاخر من وعيه فمرتبط بالبديل الاخر « البديل المطلق الغريب المتوهج » وتظل مهمة الشاعر ، ابدا ، محاولة في ان « يحيل الاول الى الثاني »

وحين ينحل احد هذين الطرفين فان الشاعر سينتهي اما الى التجريد ، حيث تنقطع الصلة بينه وبين « الارضي الحي » واما الى « المحلي الظرفي » حيث التسطيح والابتذال .

وحين ينتقل الناقد الى مستوى اخر من بحثه ، واعني به المستوى التطبيقي ، المحدد ، فانه يجيء منسجما مع الجانب النظري من مفاهيمه للشعر . ان قصيدة « الى زنجي من الباما » للشاعر بلند الحيدري ظلت ، كما يقرر الناقد ، تمثل « شيئا محليا مرفوضا » ولم ترتفع الى « رمز كوني » ، الى كونها « محنة الزنجي مثلا في نفس الانسان ابيض كان ام اسود » . وكذلك الحال مع « اقراص للنوم » القصيدة الثانية للشاعر ، والتي بقيت ، هي الاخرى ، « تجربة آنية محلية تاريخية » دون ان تتحول الى « رمز انساني مطلق » .

ان الناقد ، في هذا الموقع من كتابه ، يولي عناية طيبة للجانب التقني في الشعر ، فهو حين يتحدث عن بلند الحيدري من ناحية المهارة والذكاء التكنيكي يقرر ان الشاعر قد اوتي موهبة مدهشة في الايقاع الشعري وفي « تكنيكية » القصيدة » . ان هذه المهارة عند الشاعر مؤهلة لان تكون نموذجا ، كما يقول الاستاذ نعيمة ، في المدرسة الشعرية التي سلكت مسلك الاعتماد على « التفعيلة في مكان النهج العمودي التقليدي » وحين يكون الحديث عن قصيدة « اعترافات مالك بن الريب » للشاعر يوسف الصائغ فان الناقد لا يغفل الحديث عن اسلوب القصيدة وعناصرها . ان الصائغ في « قصيدته السمفونية » هذه يستخدم اسلوبا هو « مزيج خلاصات من لغة الكتاب المقدس التي تستمد نبضها من الداخل ، ومن العبارة العربية في صباها البكر » كذلك يلجا الصائغ الى مزج الايقاع الخارجي « بنوع من الايقاع النثري الداخلي » .

ان الناقد يتحدث ، هنا ، بكثير من الدقة والقرب عن الشعر بين القدرة السمفونية والصوت المنفرد . ان شعرنا بشكل عام ، كما يقول الناقد ، ما زال شعر « الصوت الواحد ، شعر الانفعال واللحظة الشعرية » ولذلك فان القصيدة العربية لا تعطينا « نفس الشاعر الا بالتقسيط » . ما الذي تحتاجه القصيدة على وجه الدقة ؟ انها بحاجة الى « العمارة الشعرية المتكاملة » بحاجة الى « السمفونية الشعرية » التي تصطخب فيها الاصوات المتعددة و« تتجاذب وتتنافر ثم تلتئم في هارمونية انسانية حية .. » . اما كيف يتم ذلك ، على مستوى الشعر العربي او الشاعر العربي بالذات ، فانه يتم حين يوزع الشاعر « ذاته المتعددة النزعات والانفعالات والحالات على شخصيات واصوات تتحرك وتتحاور في بناء فني متكامل » وعن هذا الطرق يستطيع الشاعر العربي ان يخرج الينا ذاته كاملة دون ان يظل « مبتورا مجزءا كما تعطينا اياه قصيدة الصوت الواحد » .

— ٤ —

لقد حفل هذا الكتاب بكثير من القضايا والظواهر الادبية ، وكان الحديث عنها مهما ، ومركزا ، رغم ان لهذه الظواهر وتلك القضايا مصطلحاتها التي تستدعي من الناقد ، احيانا ، وقفة اطول ، واكثر تخصصا . في الكتاب ، ايضا ، استشراف هادىء وعميق لافاق متعددة . ان الكتاب يثير كثيرا من عناصر الحديث عن الشعر : الحداثة ، الحياة ، الفعل والانفعال ، النمو ، الزخرف ، المستوى الدائم والمؤقت للحياة اليومية ، انها عناصر خطيرة ، هي الاخرى ، وذات لمعان كبير . وفي الكتاب ، بعد ذلك ، كثير من التوقعات التي اكدت الحركة الشعرية صدقها وحميميتها الجميلة : ان حديث الناقد عن فؤاد رفقه ، رغم كونه مكتوبا كمقدمة للمجموعة الاولى للشاعر ، كان حديثا شيقا ، وودودا . كان فيه الكثير من الثقة بذلك الشاعر الذي « يشرق من مغيبه » ممتلئا بالقصائد التي

« تثور وتصخب وتتالم وتجيب » في محاولتها ان تقول « شيئا كبيرا »، هذه القصائد التي تكمن قيمتها الاستثنائية في « اسئلتها الكبيرة الجارفة » وليس في « الاجابة على تلك الاسئلة » غير ان القارىء حين ينتهي من هذه الكلمة القصيرة ، والصافية تتملكه رغبة ،وهذا ما حدث لي بالفعل ، لو تضمن الكتاب دراسة جديدة تتناول فؤاد رفقه وهو في موقعه الشعري الراهن ، وهو موقع متميز وبارز على خارطتنا الشعرية الجديدة .

لقد ضم الكتاب دراسات مختلفة كتبت في فترات متباعدة جدا ، بعضها كتب في ١٩٥٥ ، رغم ذلك ، ظلت تحتفظ بكثير من الذكاء ، والرهافة المتميزة ، غير ان ذلك لا يتناقض مع القول ان بعضها بحاجة الى اعادة او مراجعة ، تضمنان له، بكل تأكيد، المزيد من الدقة ، والحضور ، والاحاطة باخر ما طرحته الحركة الشعرية من ظواهر ، واشكالات جديدة .

وفي الكتاب ، كذلك ، بعض الدراسات الصغيرة التي جاءت، رغم طرافتها ، خاطفة ،او مبتورة ، او تدور حول عمل ليس له ، وهذا رأي شخصي ، خطورة كبيرة على مستوى النقد او التلقي على السواء .

ان هذا الكتاب يحتفظ بحضور حي ، واخلاص نقدي لا يمكن اخفاؤه ،والاستاذ الناقد نديم نعيمة ،هنا ، يمتلك ، اضافة الى وعيه وثقافته وذكائه ، لغة ، ريانة ، متفتحة ، ويمتلك ، الى جانب ذلك كله ، قدرة كبيرة على الفرز ، والتمييز ، والتلقائية الباهرة .

بغداد — **علي جعفر العلاق**



ايام الحب والموت

رواية تأليف رشاد ابو شادر

منشورات دار العودة ـ بيروت ـ ٩٨ ص

بعد حزيران ، رافق الحضور العسكري والسياسي للثورة الفلسطينية في الاراضي المحتلة ، نشاط فكري وثقافي اغرق السوق العربية ، ونشر افكار حرب الشعب الطويلة الامد ...

ونتيجة لانخراط عدد من الكتاب الفلسطينيين في صفوف الثورة، فقد ظهر هنالك ادب مقاوم عاش التجربة حتى العظم ، وعبر عن فرحة اكتشاف سر الليل ، وسجل لحظات العبور ، ولحظات القلق ولحظات الانتصار ، ولحظات الموت التي كانت تعني الحياة بشكل متجدد ... من معركة الكرامة الخالدة ، الى مجازر ايلول الدموية ... من سهول الاغوار الحارة ، الى مرتفعات العرقوب الباردة ... من ايار ٧٣ الى تشرين ٧٣ ...

هذا الادب المقاوم نما في ظروف صعبة ، وشق طريقه في ظروف صعبة .. انه ادب المقاومة خارج الارض المحتلة .. ادب يكتبه شباب عاشوا مرارة المنفى ، وكانت البندقية بالنسبة اليهم الجسر الذي يمتد ما بين المنفى والارض الطيبة .

منهم احمد دحبور ، وخالد ابو خالد ، وغسان كنفاني ، وناجي علوش ، ومي صايغ ، وزين العابدين ، وابو الصادق ، ورشاد ابو شاور .. وغيرهم .

ورشاد ابو شاور الذي اكتب عنه في كلمتي هذه ، كان واحدا من ابرز الكوادر في احدى فصائل الثورة ... اذكر اننا التقينا معا لاول مرة عام ٦٨ في احد مكاتب الثورة بعمان . كان رشاد يلبس الكاكي ويتحدث بحماس .. ويومها تناقشنا في احدى قصصه المنشورة في مجلة « الآداب » .. واكتشفنا كم ان الفرق هائل بين اسلوبنا في الكتابة قبل ٦٧ واسلوبنا بعد ٦٧ .. وكان هذا هو الفارق ما بين التجربة الذهنية والتجربة المعاشة .. ما بين الندب والبكاء والوقوف على الاطلال وبين الفرح والعبور وولادة الاطفال وزغاريد الجنازات التي هي اعراس على الطريقة الفلسطينية . ومنذ ذلك اليوم ، ظللت اتابع بحماس كل كتابات هذا الرجل الفلسطيني الذي ظل يبرز كواحد من اشهر كتاب القصة الفلسطينية .



في ايلول ٧٠ صدرت له مجموعة قصصية بعنوان (ذكرى الايام الماضية) وقد اشتملت هذه المجموعة على قصص يجد الدارس فيها تاريخا وجدانيا للفلسطيني الجديد الذي حمل السلاح وتحول بعد معركة الكرامة الى اسطورة .. ولكنه في قصص رشاد ليس اسطورة ، انما هو انسان عادي .. سلاحه وجسارته هما اللذان يشعرانه بالتفرد ..

ولكن هذه المجموعة لم تجد حظها من النقد ومن الانتشار الواسع ، وذلك لانها صدرت خلال معارك ايلول في الاردن ، في الوقت الذي كانت فيه اخبار المجازر تطغى على كل شيء ، وكان الكاتب اذ ذاك يعيش تجربة ثورته وشعبه ، ولم يكن باستطاعته التفرغ للتوزيع والاتصال ومتابعة شؤون النشر والتوزيع .

* * *

ومنذ شهور ، صدرت عن دار العودة في بيروت رواية جديدة لرشاد بعنوان (ايام الحب والموت) ...

وتدور احداث الرواية في عام ٤٨ ، كما ان خلفيات القصة ترجع الى الوراء سنوات كثيرة ...

ولعل رشاد اختار هذه الفترة لعدة اسباب ، اهمها ان تلك الفترة من تاريخ القضية الفلسطينية تتكرر بعض ملامحها في هذه المرحلة ، ولذلك فانه يصرخ محذرا ..

فداهم العواونه ـ احد ابطال الرواية ـ المتحالف مع الاتراك ومع الانجليز والذي باع ارضه للعدو ما زال موجودا ، يتزمل في ثوب (الجعبري) ويتكرر في شخصية (رشاد الشوا) ...

وبالمقابل فابو محمود عبدالله ما زال يستشهد كل يوم ويدفع مهر الارض ، ويتكرر في شخصيات كمال العدوان ووائل زعيتر وكمال ناصر وجميع الشهداء ..

ولعل رشاد عندما اختار تلك الفترة ولم يكتب مباشرة عن مرحلة الثورة بعد عام ٦٥ أو ٦٧ ، قد احجم لسببين :

الاول : ان كتابة عمل فني كبير عن مرحلة الثورة لا يزال مبكرا ، لان ذلك يحتاج لان تخضع التجربة الى فترة زمنية معقولة ، كما ان استيعاب هذه التجربة وهضمها وتمثلها يحتاج الى جهد والى تفرغ كامل للكتابة .

الثاني : ان رشاد قد أسبغ على روايته مضامين معاصرة ، واوحى بالرمز الى انه كتب عن المرحلة الحالية رغم ان شخوصها يتحركون بملابس مرحلة سابقة .

تحكي الرواية عن قرية فلسطينية في منطقة الخليل اسمها (ذكرين) .. وفوق ارض هذه القرية ولد الحب وولد الموت .

القرية هي بطل القصة الحقيقي .. انها الارض .. الارض التي يبيع الرجال حلى نسائهم من اجل شراء بنادق للدفاع عنها .. انها باحداثها تلخيص لفترة من نضال فلسطين ...

فهناك الفلاحون (محمد المرايع ، ابو محمود عبدالله ، محمود الشتايره .. الخ) الذين حملوا السلاح ، واستشهدوا من اجل فلسطين .. وبالمقابل ، هناك الاقطاع العشائري الذي استثمر نضالات

الجماهير الشعبية (ممثلا في الرواية بعشيرة العواونة) .. ومارس الاضطهاد الطبقي على هذه الجماهير واجهض نضالاتها واستلب حقها في قيادة نفسها والاجهاز على العدو القومي ...

ان رشاد يريد ان يقول هنا ، ان نظرية (التناقض الرئيسي ، والتناقض الثانوي) قد لعبتها القيادات على الدوام وفصلت منها ثوبا على مقاسها ، ويجب ان نؤكد الان : ان العدو القومي والعدو الطبقي هما في خندق واحد ، وهما وجهان لعملة واحدة . لا أجد ضرورة لتلخيص الرواية هنا ، لان ذلك يفسدها تماما ، ولكني احب ان اسجل الملاحظات التالية حولها :

اولا : ان الشخصية في هذه الرواية لا تنمو وتتطور ، انها تفلت منك من بين السطور ، واحيانا فان عليك ان تستجمع خطوطها العريضة وملامحها من خلال كلمة من هنا وكلمة من هناك ، اضف الى ذلك ان رشاد زج باعداد لا حصر لها من الشخصيات ، ولعل الشخصية الوحيدة التي يمكن رصد تطورها ونموها ، شخصية عبدالله سلمان الفلاح (ابو محمود) ...

ثانيا : ان الحوار بالعامية اوقعها في مطب الركاكة في بعض اجزائها ، في الوقت الذي ارتفع بها اسلوبها الشعبي بالفصحى المبسطة الى مستوى بالغ الروعة ..

ثالثا : ان تداخل الماضي بالحاضر والانتقال من لحظة راهنة الى ماض بعيد لم يكن على الدوام موفقا .

طبعا ، يستطيع الدارس لهذه الرواية بالمنظور التقليدي ان يسجل عليها المزيد من الملاحظات ، لكني - وان كنت قد سجلت ملاحظاتي - اجد عذرا للكاتب في كثير من الهنات ، ذلك ان رشاد حاول ان يكتب رواية شعبية بالفهم المادي للتاريخ ..

لقد حشد رشاد مثلا عشرات الشخصيات في روايته التي لم تنم وتتطور لانه كما يبدو اضطر لذلك لكي يقول ان الشعب الفلسطيني هو الذي صنع ثورات ٢٩ ، ٣٦ ، ٤٨ ، الشعب بفئاته الكادحة .. بجماهيره القروية الفلاحية الفقيرة ، واجهضت ثورات هذا الشعب فيما مضى لان قياداته كانت من اصول برجوازية اقطاعية ، ولان رشاد اراد ان يقول ذلك فقد اجرى على لسان شخصياته حوارا عاميا ليجعلها قريبة من المحلية ...

* * *

ولا بد من التنويه في هذا المجال بالاسلوب الشعبي الذي قدم الكاتب فيه روايته .. انه يهضم الفولكلور الفلسطيني ، ويتمثل التراث الشعبي الاصيل ، ويعيد صياغة الماضي بشكل فذ ، ويروي كما لو انه شاعر الربابة ، ذلك القاص الشعبي الذي كان يجلس في ليالي السمر في (المضافات) يقص على الناس سيرة ابطال العرب باسلوب قريب منهم .

ان رشاد في روايته هو ذلك القاص الشعبي نفسه ، ولكن بثوب عصري ، وبقالب بعيد عن خيال واشتطاط واطناب شاعر الربابه ...

ويظهر ذلك بشكل جلي حين يتحدث الكاتب عن العموميات ، فيلملم الصورة من جميع جوانبها دون التقيد بنمو الشخصية (في تلك الايام - الله لا يعيدها - عم الفقر والجوع وانتشرت الامراض العجيبة واخذ داهم يستولي على المزيد من الاراضي في غيبة الرجال ، كانت النسوة في تلك الايام يحرثن الارض ، بدلا من الدواب ، تشد الواحدة السكة الى كتفيها ، وامراة اخرى تضغط على المحراث ، لكن القمح كان نادرا، فحصد الموت الناس وغصت المقابر بالاجساد الهزيلة ... ايه .. تلك ايام بعيدة سوداء .. الله لا يعيدها علينا) . ص ٢٤ .

ويظهر ذلك ايضا حين يورد في سرده ما لا حصر له من الامثال والتشبيهات وغير ذلك من لوازم هذا الاسلوب المحلي ...

(مثل النقطة في المصحف ... ص ١٩)
(كلامه مثل النعاس يدخل المخ ... ص ٢٩)
(والحق اللي وراه مطالب ما بروح ... ص ٣١)
(وهي تسمع الطخ مثل القلية ... ص ٣٣)

(رات بنات نعش يسرن في السماء بتؤده ، ويلطمن خدودهن بحركات بطيئة ، ويندبن باصوات تجعل الصغار يشيبون في بطون امهاتهم ... ص ٨) .

(والله ما عمر قوم قادهم خوف او همل الا وانكسروا ... ص ٦٧)
كما ان الدارس للرواية يشعر بشخصية الراوي الشعبي المتطور عن شاعر الربابه في عملية الانتقال من فقرة الى اخرى ، او في تقديم شخصية جديدة لم نكن قد تعرفنا عليها من قبل ، ولذلك تجده يتحدث وبشكل مسهب عن اصل الشخصية وفصلها (ومحمد المرابع ابن خليل المرابع ، والده نهب العواونه ارضه ، وكانت ارضا خصبة .. بعد ان فقد والده الارض .. الخ .. ص ٢٨) .

حيث يستمر الكاتب في سرد معلومات عن شخصية محمد المرابع وتشعر ان الراوي هو الناطق باسم الشخصيات وحضورها او غيابها ، واحيانا فانه لا يتورع عن استخدام الاسلوب التسجيلي الفوتوغرافي بشكل متعمد .

وبعد ، فهذه الرواية جاءت لتشكل اضافة في تاريخ الادب الفلسطيني المقاوم ... بل ان رشاد في روايته هذه يعتبر واحدا من المبدعين ، فها هو بعد غسان كنفاني يتقدم اوائل الصفوف .

يحيى يخلف

النشاط الثقافي في الوطن العربي

من مراسلي «الآداب»

لبنان

دور الادب في حركة التحرر

اقام النادي الثقافي للبنان الجنوبي مساء الاربعاء ٢٤ كانون الثاني الماضي ندوة في موضوع « دور الادب في حركة التحرر الوطني » شارك فيها كل من الدكتور سهيل ادريس الامين العام لاتحاد الكتاب اللبنانيين والاستاذ ناجي علوش الامين العام للكتاب والصحفيين الفلسطينيين ، وادارها الاستاذ احمد سويد .

وقد اوضح الدكتور ادريس ، قبل ان يحدد علاقة التحرر الوطني بالادب ، ان التحرر لا يقتصر فقط على الطابع السياسي او العقائدي، بل هو ينسحب على كل الوان التحرر ولا سيما التحرر الاجتماعي . والتحرر السياسي والاجتماعي مرتبط ارتباطا جذريا بالادب . ودور الادب او الاديب قيادته ، فاذا لم يشعر الاديب في اعماقه انه يخط دربا ويحاول عبره تحرير قرائه مما هم فيه من عبوديات وارتهانات مختلفة ، فانه لن ينجح في ان يكون ذا دور طليعي فعال . ومن هنا معنى الوعي والالتزام في ضمير الاديب . وحين نقول « ضمير » نقول التزام داخلي ، نابع من الاعماق ، لا مفروض من الخارج . وتربية الضمير الادبي الملتزم تتطلب جهدا ودابا واطلاعا واستبطانا للمشكلات الاجتماعية التي يعيشها الاديب . والاديب الذي لا يلتزم بقضايا مجتمعه ، هو اديب لا يحس هذه القضايا ولا يعيها ،فهو يعيش على هامش مجتمعه ونضاله. والاديب كقائد فكري ومخطط نظري هو الذي يسهم في معركة التحرر ويكون دوره قياديا خصوصا بالنسبة للسياسيين والمنظرين الاجتماعيين وليس ذلك بان يوحي بالحلول السياسية الواجب اتباعها ، ولكن بفضحه آفات مجتمعه ومثالبه التي تجعل الشعب متخلفا في الطريق المرسوم لتحرره . ودور الكلمة آنذاك لا يقل اهمية عن دور السلاح في اية معركة تحررية ، بل ليس هناك سلاح يستطيع ان يصمد اذا لم يكن لحامله فلسفة عميقة الجذور ،فلسفةالحياة والرؤية المستقبلية. وألح الدكتور ادريس على ضرورة توفر الفنية للعمل الادبي ، بصفتها الضمان الاساسي لقيمة الانتاج ولفاعليته في الوقت نفسه . وكل اثر فاقد للقيمة الفنية ، ولو تناول اهم الموضوعات وعالج أعمق المشكلات ، هو أثر ساقط في التقييم النهائي .

وتناول الاستاذ ناجي علوش دور الادب في حركة التحرر العربي ابتداء من اوائل الستينات وذكر ان المحاولات الجديدة في الادب والنقد تتجه نحو التغرب والابتعاد عن الاصالة العربية وجماهيرها وتحاول ان تأتي بمقاييس من الغرب لا تنسجم مع واقعنا ، ولذلك فقد عاش ادبنا خلال السنوات الماضية ازمة حادة هي ازمة علاقته بجماهيره وازمة مقاييسه . وقال الاستاذ علوش ان المعركة على الصعيد الثقافي ليست الا جزءا من المعركة على الصعيد السياسي . وبمقدور الكلمة ان تلعب دورا كبيرا في تعمير الامة وتحررها اكثر مما يلعبه السيف . فالكلمة هي التي تبني وتتصدى لحملات الحرب النفسية المدمرة . ولكن السؤال هو : كيف يمكن ان يكون الادب للجماهير وليس للنخبة المثقفة فقط ؟

واراد الدكتور ادريس بعد ذلك ان يتصدى للموضوع من الناحية التطبيقية ، ولكن توجيه الاسئلة من قبل الحضور والملاحظات التي وردت من الجانبين واستغرقت وقتا طويلا حالت دون تفصيل هذا الجانب من الموضوع المطروح ، فشكل ذلك نقصا واضحا في الندوة .

وأجاب الدكتور ادريس عن سؤال حول الانتاج الذي صدر بعد حرب تشرين ، فقال ان الانتاج العربي المعاصر في معركة التحرر كان بحاجة الى صدمة قوية في النفس العربية ، هي التي حملها فعلا السادس من تشرين . غير ان هذه الصدمة لم تعط المجال الواسع لتعميق اثرها ومحاولة تطهير النفس العربية من ادران التخلف والفساد على جبهة القتال ، ومن ثم على الجبهة الداخلية . ولا بد لهذا من ان ينعكس على آثار الادباء الذين كانوا يجدون في معركة تشرين فرصة ذهبية لزاد ادبي غني .

بيان لاتحاد الكتاب اللبنانيين

اصدر اتحاد الكتاب اللبنانيين البيان التالي عن الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم لكتاب آسيا وافريقيا .

بدعوة موجهة من الامانة العامة للكتاب الاسيويين والافريقيين اشترك وفد اتحاد اللبنانيين برئاسة الدكتور سهيل ادريس ، الامين العام للاتحاد وعضوية حبيب صادق ، امين السر ، في اجتماعات الدورة الثانية عشرة للمكتب الدائم للكتاب الاسيويين الافريقيين التي استغرقت يومي ٩ و ١٠ من الشهر الماضي في القاهرة .

لقد كان برنامج عمل هذه الدورة حافلا بالمشاريع المختلفة واوراق العمل المتعددة التي تدور جميعا حول : ١ ـ الناحية السياسية ، ٢ ـ الناحية الثقافية ، ٣ ـ الناحية التنظيمية .

وان الحديث عن كافة نشاطات هذه الدورة امر يضيق به المجال من هنا نكتفي بالاشارة الى اهم المنجزات .

اولا في الحقل السياسي :

اصدر المكتب الدائم بيانا سياسيا اسهم الوفد اللبناني في صياغته وقد جاء شاملا لمختلف قضايا حركات التحرر الوطني في كل من آسيا وافريقيا واميركا اللاتينية وخص قضية العرب الكبرى بالاهتمام الخاص والموقف الحاسم .

ثانيا في الحقل الثقافي :

ان اهم القرارات التي اتخذت في هذا الحقل ما يلي :

١ ـ عقد ندوة للمجلات الادبية في آسيا وافريقيا في لبنان خلال شهر ايلول من العام الجاري .

ان القرار بعقد هذه الندوة اتخذ استجابة لطلب الوفد اللبناني وقد تقدم الوفد بمشروع برنامج مفصل عن هذه الندوة العالمية فجرت الموافقة عليه وستعلن التفاصيل في حينه .

٢ ـ الموافقة على ورقة عمل بشأن ندوة ادب الاطفال المقترح عقدها في عام ١٩٧٥ في مانيلا ـ الفيلبين .

٣ ـ حول جوائز « لوتس » للادب الاسيوي ـ الافريقي فقد اقترح الوفد اللبناني تقديم جائزة تقديرية لكل من شهيدي النضال الوطني كمال ناصر وبابلو نيرودا فتمت الموافقة على ادراج اسميهما في لائحة المرشحين لنيل جائزة لوتس الادبية .

٤ ـ العمل على انشاء دار نشر افريقية آسيوية فاقترح الوفد اللبناني ان تنشأ في بيروت انما ارجىء البت في هذا الشأن ريثما تتوافر الشروط المادية .

٥ ـ التوصية بانشاء اتحاد للفنانين الافريقيين والاسيويين ليعمل جنبا الى جنب مع اتحاد الكتاب الافريقيين والاسيويين وقد اشار الوفد اللبناني بكثير من الاهتمام الى اتحاد الفنانين التشكيليين العرب على ان يستفاد من تجربته ويستعان به .

... هذا وقد تخلل اجتماعات المكتب الدائم لقاءات بين اعضاء الوفود الاسيوية والافريقية حيث جرى توضيح المشكلة الفلسطينية والمشاكل العربية الناجمة عن الوجود الاجتياحي الاستعماري لدولة اسرائيل . وفي هذا الصدد دعا الوفد الياباني الى اقامة مؤتمر للكتاب في اليابان من اجل دعم الامة العربية في كفاحها العادل ضد الصهيونية والامبريالية وقد قبلت هذه الدعوة مع شكر الوفود جميعا ولا سيما الوفود العربية .

* * *

ج . م . ع .

من مراسل الآداب سامي خشبة

ثقافة ٦ أكتوبر : الثورة الثقافية وعودة التاريخ الى مجراه الاصيل !

حينما نتحدث عن « الثقافة » ينصرف ذهننا غالبا الى أعمال الفكر والفن وحدها . نادرا ما نفكر في التعليم ، وغالبا ما يغيب عن أذهاننا تماما أي تصور عن القيم الاخلاقية وأساليب تكوين علاقات العمل وممارسة الحياة .

ومن بديهيات علم « الثورة » ، علم تغيير المجتمعات ، القول بأن أي ثورة اجتماعية ، سياسية واقتصادية ، في عصرنا (وهي لا بد أن تكون بالتالي ثورة اشتراكية) لا بد ان تصحبها ثورة ثقافية . والثورة الثقافية عنصر أساسي من عناصر الثورة الاشتراكية (ومن السذاجة ، كما انه من الجهل ، ان نظن « الثورة الثقافية » مصطلحا صينيا أو عملية لم تنجزها ، او لم تفكر فيها سوى الثورة الاشتراكية في الصين) . الثورة الثقافية مصطلح يتضمن معناه ضرورة اعادة بناء مجموع النظام التربوي (من كمية المعلومات المعروفة الى كمية من يعرفونها ، ومن نوعية القيم الاخلاقية السائدة الى درجة الالتزام بالقيم الاخلاقية الانسانية ، ومن مناهج التفكير العلمية الى مجالات تطبيقها في العلوم الفيزيقية كما في الانسانيات كما في علاقات العمل وجعلها معيارا للعلاقات الاجتماعية التلقائية التي تنشأ بين الناس في كل مجتمع) ، على أن تتم عملية اعادة البناء التربوية هذه في وقت معقول ، تضمن الثورة بعده وصول أسمى منجزات ثقافة الامة ثم ثقافة الانسانية كلها الى كل الجماهير ، من اجل ان تؤكد بذلك المشاركة المباشرة من جانب الجماهير في ادارة وتوجيه الحياة السياسية والاجتماعية والاقتصادية . والجماهير لن تشارك في ادارة هذه الحياة بفعالية وفي اتجاه التقدم التاريخي وفي الاتجاه الاصيل لتاريخها القومي الانساني الخاص ما لم تكن جماهير واعية : بالمعلومات ومناهج التفكير العلمية كما بالقيم الاخلاقية الانسانية ومعايير السلوك الانساني . في الثورة الثقافية ، التي لا بد ان تصاحب أية ثورة اشتراكية أصيلة ، يقوم « التخطيط » من أجل انجاز الاهداف المحددة سلفا . اما هدف اعادة تربية الجماهير بروح التكامل الاخلاقي والاخلاص للاشتراكية ، وللموقف الاشتراكي من العمل ومن الممتلكات العامة ومن الانسان ، وبهدف الاستئصال الكامل لبقايا النظم الاستغلالية والمتخلفة القديمة : أما هذا الهدف ، فان صياغته بهذا الشكل تجعل الامور عامة اكثر مما ينبغي حيث أصبح من الواجب ـ ومن واجبنا نحن بالذات في الوطن العربي ـ أن نحاول التخصيص .

اننا نعرف ان الثقافة هي مجموع القيم المادية والروحية ، ومجموع وسائل خلق هذه القيم واستخدامها ونقلها او تبادلها ، وهي القيم التي يخلقها المجتمع في مسار تاريخه . واذا شئنا مزيدا من التخصيص ، فلنا اننا نعرف انه من المعتاد التمييز بين الثقافة المادية (الآلات والادوات ، والتجارب المستخلصة من مجالات وفي أثناء الانتاج المادي ومختلف صور الثروات المادية الاخرى) وبين الثقافة الروحية (المنجزات المتحققة في مجالات العلوم والفن والادب والفلسفة والاخلاق والتعليم .. الخ) . ونحن نعرف ايضا ان الثقافة ظاهرة تاريخية ، وان تطورها يتحدد من خلال تلاحق الاشكال والتراكيب الاجتماعية الاقتصادية Socio - economic . ونحن نعرف ايضا انه رغم ارتباط تطور الثقافة الروحية بتطور الثقافة المادية والظروف الاجتماعية الاقتصادية ، فان تطور الاولى ـ وخاصة في مرحلة التحول الاشتراكي ـ لا يتم بصورة اوتوماتيكية . انه يستغرق زمنا طويلا من اجل ان يتم التأثير والتأثر . وفي الثورة الثقافية الاشتراكية ، يستلزم « خطة » و « كفاحا » الى جانب الزمن ، من اجل توجيه التطور الى وجهته الصحيحة ، ومن اجل اختزال الزمن اللازم للتطور .

على ضوء هذه الافكار العادية العامة : ماذا تكون النتيجة لو اننا ألقينا نظرة (ولتكن موضوعية بقدر الامكان) الى « ثقافتنا » عشية « ٦ أكتوبر » المجيد ؟

هل نتحدث عن الثقافة « المادية » ، عن مشاكل العمل مثلا : عن ظروف عمل الفلاح المصري وظروف حياته التي لم تتغير بشكل جذري ، منذ عدة آلاف من السنين ، وعن ظروف حياة الملايين من عمال الصناعة والخدمات في المدن ـ وهي الظروف التي لم يصفها ادبنا أبدا مثلما وصفها ديكنز في انكلترا او هاوبتمان في المانيا أو غوركي في روسيا أو اميل زولا في فرنسا ، وهي الظروف التي نستطيع ـ رغم انشغال الادب المصري بالمشاكل الكونية الكبرى وبمآسي غربة المثقفين ـ ان نتصورها تصورا صادقا ودقيقا . هل نتحدث ، كما هو المعتاد ، عن الكتب والمسرحيات ، أم عن تحرير المرأة ومشاكل الجنس والدين ، أم عن « تهويش » الكتاب الصحفيين ؟ هل قنع الآن ثوار ما بعد حزيران ، الذين كتبوا « هوامش على دفتر النكسة » أو « النقد الذاتي بعد الهزيمة » و « نقد الفكر الديني » ، وأولهما على الاقل ، وكان أعلى الثوار « الحزيرانيين » صوتا ، اسرع الى كتابة قصيدة نثرية (ربما لانه لم يجد الوقت الكافي لنظمها) رأى فيها مصر تتطهر ، ونورها يسطع ، ونقاءها يتلالا مثل الثريا ، بعد أن أنقذته من خزي الهزيمة ؟

هل قنع هؤلاء الثوار الآن بعد ان رأوا البترول « يدخل » في المعركة ، والاعلام المصري هادئا رصينا صادقا متزنا ، بينما شباب مصر يعبر بحار الدم والنار ويقلقل العدو من حصونه بالقوة ويطرده بعيدا الى الصحراء لكي يقاتله في العراء ، هل شعروا بكرامتهم تعود اليهم ، واستراحوا ، بحيث يتبينون ان قد آن أوان العودة الى المشاكل الكونية ، وعلاقات الحب المريضة ، وحلمات النهود ، وترتيب أهداف الثورة : أهي التحرر قبل الوحدة ، أم الوحدة قبل

الاشتراكية ، ام الثأر قبل الجميع ، وان قد آن اوان التخلص من الاحساس بالنفي في الوطن (حيث الوطن هو المقهى ، والانتماء اليه هو القدرة على الجلوس وسط المثقفين الذين يثرثرون ، وحيث الخلاص هو الهروب الى احدى المقابر واللعب هناك بالموت والجنس (كما تقول مثقفة ثورية في احدى قصصها) ؟ هل نتحدث عن ذلك كله ، أو بعضه ، أم نتحدث عن « عزوز زوربا » في تليفيزيون القاهرة ، الذي فاجأته الحرب في رمضان متلبسا بنسيان الهزيمة (دع عنك نسيان الثورة والاشتراكية) فلما شعر بالحرب قلبه صاحبه (الاستاذ محمد سالم ، لمن لا يعرفون) الى « قهوة المعلم رضا » حيث يرتدي كل الرجال ملابس الدفاع المدني ويتحدثون عن «الكنابل» ، وترتدي جميع النساء ثياب التمريض ويجمعن التبرعات لل «معركة» ، ويحكي أحد الرجال تاريخ الصهيونية منذ عهد سيدنا ابراهيم (١) ، ثم نكتشف في النهاية ان المسألة هي ان المخرج « لا بد » لسبب ما ان يمنح المعلم رضا وفرقته مبلغا من المال كل سنة ، وانه سواء جاء رمضان دون حرب ، أو قامت الحرب في رمضان ، أو قامت ثم انتهت قبل العيد ، فلا بد ان يحصل المعلم رضا على « فلوسه » ان بعزوز زوربا أو بغيره ، بينما المعلم رضا لا يعرف شيئا سوى مسألة « القهوة » وانه معلم ابن بلد أبله طيب تكايده زوجاته ويهرب منهن ، سواء كان ذلك في اطار رمضان العادي الضاحك ، او رمضان « في ظلام أوامر الحرب » ، الضاحك أيضا ، وسواء كان يعرف شيئا عن الحرب والصهيونية أو كان عليه أن يقول أي شيء .. والسلام ؟!

هل نتحدث عن اعلام القاهرة (وهو جزء من ثورتها الثقافية) من خلال عزوز زوربا ،ام من خلال « سيد وحرمه في رمضان » اللذين فاجأتهما الحرب أيضا (في الاذاعة هذه المرة) متلبسين بالحديث عن « الكحك » ومغازلات « سي السيد » لجاراته الحسناوات ، ومماحكات « حرمه » مع الباعة الجائلين ، فلما فاجأتهما الحرب ، انقلبا الى الصوم والصلاة ، والدعاء لله ان ينصر جند السلطان وعساكر الاسلام . ولما زادت الامور « عن حدها » لم تعد صلوات « سي السيد » وحرمه كافية ، فانكفأ الجميع الى دلائل الخيرات وقصص السلف الصالح ، ونسينا مؤقتا قصص الكحك والماحكات والمغازلات ، فلقد تعلمنا من حكمة القدماء ان نلبس لكل حالة لبوسها، تعبيرا عن « الفهلوة » لا عن الحكمة ، واشارة الى « الفكاكة » لا الى المرونة ... والفهلوة والفكاكة من مصطلحات ثقافة مصر في هذا العصر الثوري البعيد المغزى !

هل نتحدث عن كل ذلك أم نتحدث عن « مدد ، مدد ، شدي حيلك يا بلد » ، حيث قيل لنا ان هذا هو مسرح « ٦ اكتوبر » ، ونظرنا فرأينا تطوحات الدراويش تصبح كلمات تغنى على نغمات الجيرك بأسلوب حماسي ، على أساس أن هذه هي « المرحلة الجديدة من مراحل تطور الاغنية المصرية في انفتاحها على تطور الموسيقى العالمية » على حد تعبيرات ناقد موسيقي عليم ببواطن المراحل وحقائق الموسيقى العالمية ، ونظرنا مرة أخرى فرأينا مصرنا التي اعتاد مسرحنا ان يرمز اليها بعاهرة أو امرأة على وشك السقوط) يرمز اليها بامرأة صلبة القسمات (بالماكياج فقط) ترتدي الاسود والاخضر تنتظر الحبيب المخلص ، وجنودنا يتفرجون ويحسب كل منهم نفسه الحبيب المخلص بعينه ، بينما يترنح رأسه الريفي الطيب على ايقاع دقات طبلة الذكر التي وضعوها في خدمة الجيرك والحماسة !

أم ترى نتحدث عن موت طه حسين ، آخر الراحلين من جيل ١٩١٩ ، جيل الطموح الى الحرية والحقيقة ، الذي تاهت خطواته فوق الطرق المشتبكة على ساحة الصراع المبهمة الخطوط ، فاصبح جيل الخيبة والتقوقع والنكوص والاصرار على استخدام مفاتيح خاطئة في محاولة فتح الاقفال الصدئة التي كان ينبغي ان تتحطم بدلا من محاولات فتحها غير المجدية . وكانت هذه المحاولات ، رغم عبثيتها ، بطولة . وتحولت جنازة البطل المهزوم العنيد من مظاهرة وطنية الى موكب في مولد من موالد الطرق الصوفية . فان كان هناك خطأ فهو خطأ طه حسين نفسه وجيله : نفضوا عن كواهلهم الخاصة غبار القرون ، وحسبوا انهم ينفضونها عن مصر ، فلما رحلوا ـ وكان هو آخرهم ـ انتفض الغبار في زوبعة تعمي العيون عن الحقيقة التي أضاعوا أعمارهم في محاولة جلائها (ونخشى ان يكونوا قد زادوها خفاء بحسن نية مؤكدة) . كان الرجل يقول بأن التعليم ضروري كالماء والهواء . ولكنه لم يقل لنا : تعليم ماذا ؟ ولا كيف نتعلمه ؟ وكان يقول بأن صراع العقائد والرجال هو في الحقيقة تعبير عن تصادم قوى اجتماعية معينة . ولكنه لم يقل لنا ما هي تلك القوى ، ولا كيف تكونت هذه العقائد بالذات دون غيرها ، ولا لماذا كان هؤلاء الرجال بعينهم دون غيرهم . لعله كان يعرف ، ومات دون ان يقول ، خوفا او استخفافا أو بدافع الملل او شكا في جدوى ان يقول .

أم هل تشاؤون ان نتحدث عن « خلي بالك من زوزو » و « صوت الحب » و « عندما يغني الحب » ... الى جوار افلام الكاراتيه والرعب والجريمة والموتى الخارجين من قبورهم والمليونيرات الضاحكين والشبان الباحثين عن الثروة في « خبطة » عشق واحدة .. الخ..الخ هذا الحصار السينمائي الذي تمده خطوط الكهرباء بالقدرة على الوصول الى حيث لا تصل حتى دوريات الشرطة ولا شبكات الري ولا حقن البنسلين ؟ وهذا الحصار بالذات لم تستطع مدافع ٦ اكتوبر ان تفك حلقته حتى في قمة التهابها : اذ كيف بالله كانوا يستطيعون ان يشغلوا الشاشات الفضية بأشياء « مناسبة » بالسرعة التي تم بها ذلك في التليفيزيون مثلا ، او في الراديو ؟

هل نتحدث عن كل ذلك ام نتحدث عن الومضات المضيئة التي صنعها مثقفون آخرون ، في كتب او مسرحيات لم تنظر الى « ٦ اكتوبر» باعتباره مناسبة جاءت بالصدفة وستمضي دونما اثر ، انما نظروا الى ذلك اليوم باعتباره واحدا من ايام النضال المتطاول الامد ، ولحظة ذروة من لحظات ذلك النضال ، يمكن بالتأكيد ان تمضي دن اثر اذا تركت « لعزوز زوربا » و « لسيد وحرمه في رمضان » و « المعلم رضا » ودراويش طبول الجيرك ومجاذيب الاضرحة الخاوية ، او اذا تركت للمتفلسفين « الفرنجة » او لثوار المقاهي ، او لاولئك الذين لم يشعروا في ٦ اكتوبر بغير « الارتعاشة » راحوا يناشدون القراء أن يساعدوهم على الكتابة لان اقلامهم لم تعد تقدر ان تعبر عن ارتعاشتهم المدهشة باكثر من « الله اكبر » !

ومضات مضيئة ، قصيرة العمر ، سطعت وخبا نورها وسط ظلمة هذه اللاثقافة الباردة ، ولا تستطيع ان تتحول الى تيار من النور ، مستمر ومتزايد ، الا اذا تحقق ما تحدث عنه الاستاذ محمود أمين العالم في نقده لمواد العدد الاسبق من « الآداب » : ان يتجمع هؤلاء المثقفون حول قضية واحدة ، هي قضية التحرير ، لكي تتشكل منهم جبهة عريضة واحدة ، همومهم في داخلها ، وان تنوعت ، فانما تتخذ نفس الاتجاه .

التحرير هنا ليس هو التحرير السياسي وحده ، بل لعله ليس التحرير السياسي أصلا (كهدف اساسي يعمل من اجله المثقفون في ظروفهم الحالية) ، انما نعتقد ان الهدف العملي ، والضروري الآن ، والذي يمكن ان يكرس له مثقفونا جهودهم هو نشر « الحقائق » قبل نشر الافكار ، ونشر الالتزام الصارم بقيم أخلاقية تنبع من الارتباط

بالحقيقة ، اكثر من نشر الالتزام بتيارات فكرية لم يتضح أساسها المادي في واقعنا الاجتماعي بعد . في تصوري ان « المتعلم » المصري (دع عنك الامي المصري ، ممثل الاغلبية الساحقة !) أصبح بحاجة الى ظهور رفاعة الطهطاوي ، وشبلي شميل ، ويعقوب صروف ، واسماعيل مظهر ، الذين كانت وظيفتهم الاساسية (وربما الوحيدة) هي نشر الحقائق التاريخية والجغرافية والفيزيقية ونشر المعرفة بتيارات الفكر الحديث (اكثر من تحليلها او التبشير بها) ، ولكن على اساس ان تكون الحقائق التي يبشر بها وينشرها مثقفونا الآن هي « الحقائق عنا نحن » أساسا : فنحن بحاجة الى ان نعرف حقيقتنا : كل حقيقتنا ، حتى نتعلم بالفعل ان نواجه ال « حقيقة » ، وان نناقشها لا باعتبارها « رأيا » وانما باعتبارها وجودا موضوعيا مستقلا عن ذواتنا . في تصوري ان المتعلم المصري بحاجة الى ان يتذكر موقع مصر الجغرافي وتاريخها ومجرى نيلها وما يربطها بالوطن العربي ، وحاجته الى ذلك ومثله اكثر من حاجته الى معرفة رأي الاستاذ او الدكتور «فلان» في كيفية اكتشاف الخطوط الاصيلة لشخصيتنا القومية من خلال تطبيق منهج الاستاذ الاميركي فلان القائم على اختيار عشوائي لبعض « الثوابت » والبحث عن اسباب ثباتها وأهم ملامحها (وفي مقال للدكتور زكي نجيب محمود ، في جريدة الاهرام ، اخذ استاذ الفلسفة الوضعي المنطقي ، الذي تحول مؤخرا الى حجة الاسلام الامام الغزالي ، واصبح من المنافحين عن بيضة الدين الذهبية ، أخذ ثوابته عشوائيا فكانت هي ابو الهول ، والقرية المصرية ، وام كلثوم .. انها اشياء أبدية كما ترون ، ويمكن اثبات ذلك من كلتا وجهتي النظر : الوضعية المنطقية ، والصوفية اللاعقلية في وقت واحد . وبما ان ذلك هو الذي حدث فعلا من جانب استاذنا الفيلسوف : الا تتفقون معي على ان تلامذته بحاجة الى ان يتذكروا حقا ان الارض كروية ؟) .

بحاجة نحن الى تذكر الحقائق الاولية البسيطة عن انفسنا ، اكثر من حاجتنا الى توزيع الاتجاهات ومنح الرتب بوصف هذا بالشرف ونفي الشرف عن الآخرين ، بمثل ما نحن بحاجة الى التخصص (وفي مجال الثقافة التي نهتم بها هنا اكثر من غيرها ، يدهشنا دائما من الكتاب السياسيين الصغار ، الذين اصبحوا لا يعرفون ماذا يقولون . انهم يفضلون ـ ان كتبوا في السياسة ـ ان يحللوا الثورة في الهند الصينية او زيمبابوي تجنبا للمزالق المهلكة ، مع الادلاء شفويا باعمق التحليلات واكثرها ثورية على المقهى او في صالون كازينو المقطم ـ ويفضلون اكثر ان يكتبوا احيانا عن المسرح واحيانا عن السينما ، واذا ازدادوا تهورا كشفوا اللثام عن المعاني الباطنية العميقة لقصص نجيب محفوظ !) .

نشر الحقائق الاساسية عن أنفسنا ، مع التخصص ، والالتزام الصارم بالقيم الاخلاقية النابعة من الارتباط بالحقيقة ، هي الاسس الثلاثة التي تفتقدها حياتنا الثقافية الآن ، وهي في اعتقادي الاسس الثلاثة اللازمة لبداية ثورة ثقافية تنجز الضرورة الملحة لاعادة بناء مجموع النظام التربوي في مجتمعاتنا في وقت معقول ، تضمن « مجتمعاتنا » بعده وصول أسمى منجزات ثقافة الامة ثم ثقافة الانسانية كلها الى الجماهير . ومن الواضح اننا لا نتحدث هنا عن ثورة ثقافية اشتراكية ، وانما عن ثورة ثقافية ليبرالية : فان نشر الحقائق مع التخصص والالتزام بأخلاقيات تنبع من الارتباط بالحقيقة هي القيم الاساسية العامة ، لاي ثورة بورجوازية مستنيرة في التاريخ . فجماهيرنا اذا عرفت الحقيقة (وأصابها بذلك الذعر) عرفت ان الحقيقة اوسع واكبر من ان يعرفها كلها عبقري واحد ، وعرفت ان تغييرها يتطلب التزاما بأخلاقيات تنبع من الارتباط بها (بالحقيقة نفسها) . بذلك قد نساعد على ان يعود التاريخ الى مجراه الحقيقي الاصيل : المجرى الذي يرسمه صراع الطبقات وما يتفرع عنه بحرية (دون انقلابات تلعب بشعارات الاشتراكية والقومية والحرية .. الخ) ، وبذلك قد يكتمل ليوم ٦ اكتوبر مغزاه العظيم : اعادة التاريخ الى مجراه الحقيقي ، فقد تكون خطوة الى الخلف ، هي الخطوة اللازمة ، الضرورية ، من اجل خطوتين ، وخطوات اخرى ، الى الامام !

القاهرة